

WŁADYSŁAW KOZICKI

WŁADYSŁAW JAROCKI



MONOGRAFJE ARTYSTYCZNE T. XVI
NAKLAD GEBETHNERA I WOLFFA W WARSZAWIE

MONOGRAFJE ARTYSTYCZNE
POD REDAKCJĄ MIECZYŚŁAWA TRETERA
TOM XVI

WŁADYSŁAW KOZICKI

WŁADYSŁAW JAROCKI

Z 32 REPRODUKCJAMI



MONOGRAFJE ARTYSTYCZNE TOM XVI

NAKLAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA



Wszelkie prawa zastrzeżone.



75(438):929A/2

SN 10688

I

Wśród licznych podziałów, jakie przeprowadza teoria sztuki celem ujęcia w większe grupy poszczególnych typów twórczości artystycznej i stworzenia w ten sposób jej systematyki, równie dobrze jak inne usprawiedliwiony jest podział artystów na takich, którzy swój materiał twórczy czerpią głównie i przede wszystkim z własnych przeżyć wewnętrznych, i na takich, którzy dają w swych dziełach wyłącznie transpozycje artystyczne realnej, widzialnej rzeczywistości.

Pierwsi — to idealiści, plastycy-poeci o zabarwieniu lirycznym lub tragicznym, którym natura nie wystarcza, którzy ucieleśniają swoje własne wizje duchowe i przesycają ich realizacje swoim gorącym uczuciem. Drudzy — to naturaliści, którzy poprzestają na utrwalaniu pędzlem lub dłotem wrażeń świata zewnętrznego, w postaci, o ile to jest możliwe, oczyszczonej z elementów emocjonalnych, artyści, których postawę wobec natury cechuje niezmacony, obiektywny spokój epicki.

Jedni i drudzy tworzą a nie odtwarzają. I naturaliści nie są odtwórcami tylko. Z dwu malarzy naturalistycznych, chcących jak najwierniej przedstawić dany pejzaż, każdy namaluje go inaczej, bo każdy przepuści go — według znanego powiedzenia Zoli — przez pryzmat swego temperamentu. Mechanicznego, powiedzmy, fotograficznego, odtwarzania natury praw-

dziwa sztuka nie zna, możliwe jest ono tylko w sztuce lichej, nieindywidualnej. A zatem i naturalista jest twórcą, lecz absolut artystyczny widzi w naturze, która jest dla niego najwyższą świętością. Natomiast idealista używa elementów natury tylko jako znaków porozumiewawczych, z których buduje swoje wizje ponadzyciowe i ponadziemskie, jak to czynili Michał Anioł i Leonardo.

Mówię o naturalizmie, bo on tylko, a nie realizm, jest w mojem pojęciu przeciwstawieniem idealizmu. Tylko naturalizm bowiem posiada tę żarliwość, ten namiętny kult ziemi i natury, który jego wyznawcom zastępuje metafizyczne i mistyczne religje artystyczne idealistów. Naturalistami byli pionierzy wczesnego renesansu: Masaccio, Donatello, Uccello, Castagno, Pollajuolo, którzy z fanatyczną pasją odkrywali dopiero świat rzeczywisty. Naturalistą był również Courbet, który ten świat odgrzebał z pod pyłu zapomnienia. Realizm jest kwestją techniki artystycznej a nie kwestją artystycznego poglądu na świat. Idealista może posługiwać się równie dobrze techniką realistyczną (Raffael) jak techniką antyrealistyczną (Bernini, Picasso).

Jednym z naturalistów najczystszeo typu w sztuce polskiej jest Władysław Jaroeki. Był nim od pierwszych chwil swej dojrzałości artystycznej i pozostał nim konsekwentnie aż do obecnych czasów.

Jedynym niemal (poza portretami) tematem sztuki Jaroekiego jest polska ziemia i zamieszkujący ją lud. Od tej ziemi i od ludu Jaroekiego, czy to są — jak w początkach — Huculi z Małopolski wschodniej, czy — jak później — górale podhalańscy, rybacy kaszubscy, lub Rusini z okolic Zaleszczyk, bije fala niesłychanej, pierwotnej prostoty i siły, nieosłabionej żadną miękkością, żadnemi nerwowemi lękami, które przynosi ze sobą wysubtelnienie kulturalne. Postaci te na

tle lasu, płaszczyzny śniegowej, gór, czy stepu, rysują się z posagową wyrazistością, nabierają kształtów tak monumentalnych, że robią wrażenie nieprzemijających zjawisk życiowych, ale elementów niespożytego, wiecznego trwania. Jesteśmy skłonni widzieć w tem coś więcej, niż zwyczajne, realistyczne malowidła, niż rzeczywiste kształty i barwy natury, ujęte w całokształt obiektywnego dzieła sztuki. Czuje się tu jakby wyznaczenie wiary, jakby echo poglądu na świat, głoszącego mocną, radosną ewangelję bujności i nieziszczalności życia, ewangelję, mówiącą o dostojności i zaufanej w sobie potędze człowieka, związanego z ziemią i uczestniczącego wiernie w jej triumfach i błogosławieństwach, w jej rozpaczach i klątwach.

Jest zatem Jarocki naturalistą w wysokim tego słowa pojęciu. Stał się nim oczywiście przede wszystkim z temperamentu, z mocy swej organizacji artystycznej i duchowej. Zdrowie fizyczne i psychiczne jest jego cechą zasadniczą. Jest to natura spokojna, zrównoważona, trzeźwa, umiejąca utrzymać doskonałą harmonję pomiędzy porywami uczucia a nakazami rozsądku. Typ człowieka, który wyszedł z ziemi i nie ma wspólnego z urbanizmem, z jego nerwowością i neurastenją, z psychozami jego przerafinowanej hiperkultury. Typ człowieka silnego i energicznego, który, łamiąc wszelkie przeszkody, umie dochodzić do celu. Jeśli więc jako artysta wybrał to, co w świecie najbardziej jest pierwotne, zdrowe, silne i trwałe, to był to istotnie wybór dokonany w odczuciu powinowactwa psycho-fizycznego.

Wrodzona skłonność do ujmowania świata w kształty niezłomnej siły i trwałości zaprowadziła Jarockiego między lud. Bo właśnie w tej sferze znacznie mniejsze znaczenie ma przemijające i znikome indywiduum od trwałego i nieprzemijającego typu. Z jednostki inteligentnej, o ile inteligencję posiada wybitną, pozostaje

jako trwałe nabytki dla życia ludzkości przede wszystkim jej myśl. Natomiast w ludzkiej, w którym wartości indywidualne jeszcze się do tego stopnia nie rozwinęły, rzeczą najbardziej uchwytą i najistotniejszą są pierwiastki typu i rasy, przedstawiające względną trwałość i niezmienną, a zarazem nadające się doskonale do bogatego użytkowania w sztuce. To jest najważniejszy i najgłębszy powód, dlaczego Jarocki maluje wyłącznie niemal chłopów.

Chwytał zawsze skwapliwie cechy charakterystyczne tych typowych przedstawicieli ras wszędzie, gdzie tylko na nich się natknął. Tylko chłop przez swój nierozzerwalny związek z ziemią, przez wrodzoną krzepkość, przez wyrazistość swoich cech plemiennych, mogli zaspokoić jego instynkty siły i trwałości, dla których materiału nie mógł przecież znaleźć wśród innych warstw, ani w burżuazji, ani w proletariacie miejskim. Artystycznym aspiracjom Jarockiego ujście dać mogła tylko natura i lud, jako jeden z jej biologicznych objawów. Ścisła łączność z naturą, gorące umiłowanie wszystkich jej postaci i fragmentów, a tem samem umiłowanie ludu, jako jednego z najbardziej dla oka malarskiego uchwytnych kształtów natury — oto zasadnicza cecha sztuki Jarockiego.

Niema w tem jednak żadnego czułościowego, jeszcze od *Rousseau'a* datującego się, sentymentalizmu, jaki zrodził np. chłopów z widowisk Anczyca, żadnego chłopomanstwa, będącego wyrazem przekonań społecznych. Nie gra też u niego żadnej roli interes etnograficzny, który niegdyś kazał Sewerynowi Obstawowi zbierać typy huculskie, zabytki sprzętarsstwa i zdobnictwa ludu wschodnio-karpackiego. Cała etnografia i folklor, stroje, obyczaje, pogrzeby i wesela, są tu już rzeczą drugorzędą i nieistotną, choć nieuniknioną wobec tego, że ma się do czynienia z malarzem o talencie naturalistycznym.

Lud dla Jarockiego jest tylko motywem malar-

skim, nie lepszym i nie ważniejszym od śnieżnych wiatrów i nieprzejranych stepów, od spienionych potoków górskich lub lasów, tajemnym hymnem rozśpiewanych. Gdyby malarz był obowiązany swoje instynkty metafizyczne ujmować w syntezę filozoficzną, musiałby Jarocki stwierdzić, że jego pogląd na świat nawskróś przesiąknięty jest panteizmem. Tak dalece dąb, kawałek skiby, pług czy wół, rzeka czy szczyt górski postawione są wobec siatkówki jego oka na jednej płaszczyźnie z człowiekiem, którego myśli i uczucia nie mają dla niego bynajmniej większego znaczenia, niż życie psychiczne zwierząt, lub wegetatywne istnienie roślin, czy też wreszcie pozorny brak życia w świecie nieorganicznym. Wszystko to istnieje dla niego tylko o tyle, o ile jest kształtem i barwą, a jedynym miernikiem wartości staje się zdolność tych wykrawków natury do przeistoczenia się w motyw malarski.

Naturalistą *par excellence* stał się jednak Jarocki nie tylko z instynktu i temperamentu, ale także pod wpływem ducha czasu, w którym rozpoczynał swą *karjerę* artystyczną. W Akademji krakowskiej, w której studjował, obok symbolizmu Malczewskiego, wizjonerstwa Wyspiańskiego i dekoracyjnej fantastyki Mehoffera, hasłem naczelnem, z którym na ustach szli w życie młodzi artyści, był naturalizm impresjonistyczny. Żywe jeszcze były wówczas i pełne siły zdobywczej echa namiętnej i zwycięskiej walki, którą Stanisław Witkiewicz stoczył z akademizmem i ze zdegenerowanym historyzmem. Młode pokolenie malarskie brało sobie żywo do serca jego nawoływanie o prawdę w sztuce, o studjowanie natury, a także jego klątwy, rzucane na rozpanoszenie się literatury w malarstwie.

Tę naukę wielkiego reformatora sztuki polskiej uznał Jarocki za swoją, tem łatwiej, że odpowiadała doskonale wrodzonym jego skłonnościom. To też Ja-

rocki jako artysta jest zupełnie wolny od wszelkiej literatury. Przedstawia w zupełnej czystości typ malarza, który wyłączył ze swej sztuki wszelkie pierwiastki literackie, gdyż zjawisko widzialne, optyczna wizja świata jest dla niego wszystkim. Niema w jego sztuce żadnej fabuły, żadnej anegdoty, żadnej sielanki góralskiej w rodzaju Kotsisa, ani też (z minimalnemi wyjątkami) huculskiego *genre'u*, jaki uprawiał Zuber. Są tylko elementy malarskie, przetworzone w studia, i ich kompleksy, przetworzone w kompozycje. Pod tym względem artyzm Jarockiego ukazuje typ malarski jak najbardziej wolny od naleciałości literackich.

I to nie tylko w tem znaczeniu najbliższem, że unika anegdoty, ale także dlatego, że, zgodnie ze swą zasadniczo epicką wobec świata postawą, nigdy nie pozwala sobie na wylewy uczuć subiektywnych. Cechuje go wielka powściągliwość uczuciowa, jakgdyby męska duma wstydzila się dawać obcym widowisko z przeżyć własnej duszy.

Tę dyskrecję w zakresie objawów emocjonalnych przenosi artysta na przedmioty świata zewnętrznego, na ludzi i elementy pejzażu. Postaci jego obrazów nigdy nie występują w gwałtownym afekcie. Nie rozpaczają, nie skarżą się, nie płaczą, nie wybuchają radością ani gniewem, ani pożądaniem namiętnem. Spokojne bytowanie jest niezamąconym, trwałym kształtem ich życia. Podobnie natura nie przeżywa u niego żadnych skrajnych stanów podniecenia. Nie wyją wichry, ani szaleją burze, słońce nie zalewa ziemi palącym żarem, ani nie przesyca atmosfery dusznemi oparami drażniących tęsknot i pragnień. W naturze jego panuje spokój: drzewa proste i ciche, nieszarpane wiatrem, rysują się w jednolitem i równem, łagodnem świetle, jak symbole nieskończonego trwania.

Ten spokój w artystycznym świecie Jarockiego jest wszechwładny. Nietylko afekt, lecz także ruch

fizyczny niemal nie istnieje w tej sztuce, a jeśli się pojawia, to tylko wyjątkowo i w formie jak najmniej intensywnej. Wszystko trwa, nic się nie zmienia, nic nie jest przejściowe i chwilowe. Ludzie Jarockiego występują z ogromną plastyką na tle przyrody, są zastrygli w posągowej nieruchomości, jak drzewo, nierozzerwalnie z ziemią związani i, jak drzewo nieszarpane wiatrem, zatopieni w pogodnej ciszy. Ich trwanie wydaje się nieskończone i niezniszczalne, jakby nie ulegały wpływowi czasu. Pewnego rodzaju niewzruszona monumentalność jest najbardziej istotną ich cechą. Pomimo całego naturalizmu obrazy Jarockiego robią wrażenie jakiejś idealnej koncepcji świata, w którym nie tylko atomy, ale i kształty nie giną.

Spokój, właściwy sztuce Jarockiego, posuwa się często aż do przytłumienia wszelkich żywszych objawów życia duszy ludzkiej. W początkach zwłaszcza jego twórczości znajdują one swój wyraz tylko o tyle, o ile, dzięki ciągłemu powtarzaniu się i oddziaływaniu w pewnym określonym kierunku na nerwy i mięśnie, nadają odpowiedni, stały wyraz fizjognomji. W sztuce jego naogół przejawia się jedynie człowiek o psychice neutralnej, nieporuszony żadnym afektem, człowiek niewytracony z równowagi żadnem radosnem, czy bolesnem szarpnięciem duszy. W początkowych pracach artysty, a także w większości późniejszych, twarz ludzka występuje jako niemy instrument: czujemy, że instrument ten jest zdolny do zadźwięczenia ową muzyką, jaką jest zmienna gra uczuć, samej tej muzyki jednak przeważnie nie słyszymy.

Groziłoby to może jego postaciom niebezpieczeństwem pewnej ujemnej martwoty i nieruchomości, gdyby nie współdziałanie innych zalet pędzla artysty, dzięki którym urastają one nieraz do rozmiarów olbrzymich, niemal ponadludzkich. Sprawia to przede wszystkim monumentalność koncepcji i kon-

strukcji artystycznej Jarockiego. Człowieka, który najczęściej występuje u niego w związku z przyrodą, stawia z reguły na pierwszym planie, na tle rozległego i daleko w głąb sięgającego pejzażu, wskutek czego postaci jego zarysowują się z ogromną siłą i nabierają posągowej wyrazistości. Gdzie wyjątkowo pejzażu nie ma, rolę uplastyczniającego tła spełnia kolorystycznie jednolita i w stosunku do postaci kontrastowo zabarwiona ściana, albo obrazy święte, zawieszane w chłopskiej chacie, albo ikonostas cerkiewny. Zawsze jednak postać jest intensywnie wydobyta z głębi.

Do osiągnięcia takiej monumentalności zdąża świadomie Jarocki przy komponowaniu obrazu. Przytem postać ludzką, zapomocą odpowiedniej konstrukcji przestrzeni wyolbrzymioną, umieszcza zazwyczaj centralnie i *en face*, rzadziej przesuwając ją ku jednej z krawędzi obrazu. Drugim jego ulubionym schematem formalnym jest kompozycja diagonalna, jaką widzimy w *Huculach w cerkiewce* z r. 1909 (wł. *Galleria Nazionale d'arte moderna w Rzymie*), w *Dziewczętach z Poronina* (wł. galerji *Petit Palais* w Paryżu) i w *Trzech Huculkach, w towarzystwie parobczaka, kroczących po śniegu* (wł. państwa polskiego). I ten sposób przyczynia się doskonale do pogłębienia przestrzeni, oraz do nadania postaciom bryłowatości i monumentalnej siły.

Z temi cechami kompozycji pozostaje w zgodzie sposób prowadzenia linii, która jest zawsze wyraźna, jasno określona i ścisła, a mimo to zakreśla kształty szeroko, nie popadając w drobiazgowość. Nigdzie nie znajdziemy nic mglistego i niedopowiedzianego. Nawet przedmioty od oka oddalone, pomimo perspektywicznego zmniejszenia, rysują się zupełnie wyraźnie, jakby nie były otoczone niwelującą formę masą powietrzną. Artysta woli, żeby kształty w jego obrazie wychodziły twardo i sztywnie, niż aby zatraciły plastykę i monumentalność.

Jak wybitnie zaznacza się w twórczości Jarockiego ów rys zasadniczy, stwierdzają to nawet owe nieliczne stosunkowo obrazy, w których uczucie dochodzi do głosu. Nie wybucha ono nigdy jak błyskawica potę, aby zaraz przeminąć, ale nabiera cech stałego przysposobienia duchowego, jako skupienia się w sobie, jako adoracja lub kontemplacja. W kornej uległości siłom wyższym i w bezwzględnej szczęściu służby Bożej pogrąża się całą duszą i już na zawsze od chwili powołania Dziewica Marja w *Zwiastowaniu*. W modlitewnym skupieniu zatapiają się dwaj chłopcy w jednym z najwspanialszych obrazów Jarockiego *Ave Maria* (r. 1913), przedstawiającym dwu kosiarzy, którzy uklękli na łące na odgłos dzwonu, bijącego na Anioł Pański. Poważny, spokojny smutek jest naczelnym motywem uczuciowym w wielkiej kompozycji ludowej, symbolizującej *Powrót z Golgoty*. Gdzie indziej modlitwa przeradza się w uroczystą obrzędowość: modlący się chłopcy spełniają jakiś obrzęd religijny, stary i niezmienny, który trwał od wieków i trwać będzie przez wieki. W obrazach Jarockiego o motywach religijnych panuje atmosfera kontemplacyjnego nabożeństwa, wyglądająca jak słowiańsko-pierwotny warjant owego nastroju, w którym niegdyś zanurzali się Święci, wiodący «święte dysputy» w obrazach wielkiego Jana Bellini'ego.

Posągowa monumentalność jest główną przyczyną, dla której z obrazów Jarockiego bije na widzów fala spokoju, siły i tężyzny. Wszakże nie pokazuje on nam bohaterów czynu ani myśli. Nie widzimy ani zwycięzców i rycerzy, ani mędrców i filozofów, ani nawet ludzi szczęśliwych i radosnych. Przeciwnie, są to biedni synowie ziemi, zwyczajni zjadacze chleba, prości chłopcy. A jednak uświadomiamy sobie, że w nich i przez nich wyrażają się jakieś wielkie, nieziszczalne siły życia. Nie są to — jak chce religja i metafiz-

zyka — dusze chwilowo obleczone w ciało, ale krew z krwi i kość z kości ziemi, poprostu elementy przyrody, które — wbrew doświadczeniu — zdają się wyłamywać z pod praw zniszczenia i rozkładu. Jarocki zdaje się mówić swemi obrazami: jak wieczne są góry, rzeki i lasy, tak i ci chłopcy byli i będą zawsze. Jest w tem jakby upostaciowanie tęsknot i pragnień uczynienia wieczyście trwałem życia ludzkiego na ziemi.

Obok monumentalności drugą najistotniejszą cechą sztuki Jarockiego jest jej dekoracyjność. Przejawia się ona zarówno w sposobie traktowania postaci ludzkiej w związku z przyrodą, jak też w kolorycie. Człowiek w obrazie Jarockiego nie istnieje nigdy sam w sobie, nie jest owym mikrokosmem, któryby zagarniał całą uwagę widza i podbijał go siłą ekspresji psychicznej. Wobec ściszenia i stłumienia strony duchowej jest on tylko częścią, coprawda najważniejszą, pewnej dekoracyjnej całości, jest w nią wkomponowany jako istotny jej składnik, wraz z tłem i akcesorjami służy do harmonijnego wypełnienia płaszczyzny obrazu. W ten sposób naturalizm łączy się u Jarockiego z absolutnie dekoracyjnym sposobem przenoszenia na płótno wycinków rzeczywistości wraz z człowiekiem, jako ich punktem centralnym. Intensywność elementów dekoracyjnych jest u Jarockiego tak silna, że przytłumia i niejako maskuje jego naturalizm.

Także koloryt Jarockiego pozostaje w służbie dekoracyjności. W zestroju barw unika artysta wszelkiej nieokreśloności i połowiczności. Bez przejść i półtonów zestawia barwy nasycone i zdecydowane bezpośrednio obok siebie, jakgdyby wzorując się na kolorystyce ludowej, co również pozostaje w związku z jego dążeniami do siły i trwałości. Pod tym względem na pierwszy plan wysuwa się kilka typów góralskich, a zwłaszcza stary *Galica* z Poronina, w którego

portrecie tony ziemiste, brunatne dają przedziwny nastrój cichego, zrezygnowanego smutku starca, stojącego nad grobem. Tony żywe i jasne, świetnie zestrojone w szerokich, syntetycznych płaszczyznach, tworzą ze *Zwiastowania* obraz doskonale dekoracyjny, a dwie *Dziewczyny góralskie z kwiatami* na tle chaty dochodzą niemal do szczytu kolorystycznej siły, która mimo odwagi prawie krańcowej nie zatracą powagi i nie popada w gonitwę za łatwym, krzyżącym efektem. Podobne zalety jasnego, intensywnego kolorytu ma *Powrót z Golgoty*, *Dziewczyna na tle okna*, *Ave Maria* (w replice z r. 1913), akwarela *Macierzyństwo*, *Dziewczęta z Poronina*, *Huculki na tle pejzażu zimowego* (1924), a wreszcie najnowsze prace artysty z 1926 i 1927, oparte na motywach przyrody i ludu w Zaleszczykach, jak typy dziewcząt na tle jaru Dniestrowego, kompozycja *Święcone* i t. d.

Monumentalność i dekoracyjność naturalistycznych obrazów Jarockiego działa na wystawach na oczy widzów, jak magnes na opilki żelazne, przyciąga je ku sobie przemocą i przedstawia duże niebezpieczeństwo dla malowideł sąsiednich, które przygłusza swą siłą i intensywnością kolorytu.

II

Kiedy Władysław Jarocki (ur. w 1879) kończył studia na wydziale architektury w Politechnice lwowskiej, twórczość «Młodej Polski» dochodziła do pełni rozkwitu. Czar tej sztuki, świeżość jej motywów, buntownicza zaborczość nowych idei artystycznych, cały ten ferment nowatorski i oczyszczający wpłynął tak pociągająco na jego wrodzone skłonności malarskie, że pomimo dyplomu inżyniera-architekta w kieszeni porzucił ten zawód i wpisał się w poczet uczniów Akademii krakowskiej. Niedługo jednak tam bawił,

wpływowi żadnego z preceptorów nie poddał się bezwzględnie — tak, że można go — jak wielu z wybitnych malarzy — uważać niemal za samouka. Mistrzom swoim w Akademji — jakże dalekim od wszelkiego akademizmu! — Mehofferowi, a zwłaszcza pełnemu rozmachu i temperamentu Wyczółkowskiemu, zawdzięcza tylko najogólniejszą, formalną tendencję swej sztuki, która narodziła się pod znakiem naturalizmu impresjonistycznego. Nadto Mehoffer wpłynął niewątpliwie na rozwinięcie w nim poczucia dekoracyjności. Podróż do Paryża, gdzie studjował pod kierunkiem Jean Paul Laurens'a, umocniła go jeszcze bardziej w impresjonizmie, a raczej w tej jego post-impresjonistycznej odmianie, która jedynie w Polsce się przyjęła. Obcowanie z sztuką francuską przyczyniło się też do oparcia techniki artysty na solidniejszych podstawach. Zresztą nie zatracił tam nic ze swej indywidualności, pozostał sobą, a umiłowanie siły, energii i pierwotności zawiodło go rychło z metropolji nowoczesnej sztuki do natury ojczyznej i jego ludu.

Nie jego jednego tylko. Równocześnie z nim ukończyli Akademię krakowską Kazimierz Sichulski i Fryderyk Pautsch. Ta trójca młodych artystów, pełnych ognia i nieposkromionej odwagi, ruszyła razem w świat na podbój sławy, a przede wszystkim na zdobycie indygenatu sztuki, ku której parły ich wszystkie najwewnętrzniejsze siły ducha. Złączeni wspólnością studjów i węzłami przyjaźni, jedną też z początku drogą zmierzali ku coraz pełniejszemu rozwojowi swych talentów. Porzucając gwarne miasta i udeptane trakty, poszli między szczerze pola i samotne, nieskończonością zadumane góry. Wszyscy trzej zaczęli malować Huculów, wyladowując przytem cały zapas swych młodych, nieokielzanych sił, unikając wszelkiego wygładzania i umiłania swych pierwotnych modeli. Powstawały płótna, zapelnione postaciami nieokrzesanymi, na-

pół barbarzyńskimi, które jednak tryskały niepomowaną energią i żywiołową mocą. Na tle tej wspólnoty zaznaczyły się oczywiście odrazu różnice indywidualne. Pautscha interesowały przede wszystkim zagadnienia światła i koloru, oraz dynamika uczuciowa, która znalazła potem ujście w wspaniałych, tytanicznych heroizacjach *Pochodu Słowian* i *Flisaków*. U Sichulskiego zaznaczył się odrazu wybitnie kierunek dekoracyjny, ze szczególnem uwzględnieniem formy a nie koloru. Jarocki przybrał wobec natury i ludu tę postawę epickiego spokoju o cechach monumentalności, która jest dotąd fundamentem jego malarstwa.

Spokój, pierwotna siła i monumentalność objawiają się w całej pełni już w jednej z najwcześniejszych kompozycji Jarockiego, w owej *Orce*, gdzie potężne cztery długorogie woły w trudzie i znoju wielkim ciągną, głęboko w czarnoziem zaryty, plug i, poruszając się krok za krokiem, odwalają thuste skiby urodzajnej, podolskiej gleby. W wyższym jeszcze stopniu występują te cechy w *Pogrzebie huculskim* (1905). Na niskich płozach sanek złożono trumnę ze zwłokami, przykryto ją barwnym samodziąłem, na wierzchu krzyż dębowy złożono. Woły, wierne towarzysze ciężkiej pracy zmarłego, wiozą go tam, gdzie wypocznie dosyła. W głębi, na tle lasu majaczy żałobny ornat księdza, obok trumny kroczy obojętnie kilka zwalistych, kanciastych Huculek w krótkich, baranich kożuszkach, z kraśnemi chustami na głowach, i Hucul z obnażoną hyrą włosów, w sieraku, z torbą przewieszoną przez plecy. Nic prostszego i bardziej pospolitszego nie można sobie wyobrazić, żadnego tu się nie odnajdzie patosu, żadnego pogłosu tragedji. A mimo to jakaż w tem obrzędowa dostojność, jaka powaga pierwotnej siły, jaki gest monumentalny! Pogrzeb biednego chłopca staje się manifestacją jakiejś uroczystej, niezgłębionej tajemnicy przyrody.

W innych obrazach z pierwszej epoki Jarockiego odnajdziemy te same psycho-fizyczne właściwości jego talentu, tę samą prostotę, siłę i monumentalność: w *Grajkach wiejskich*, w twardych, zawzięte swe twarze na tle białych kopuł cerkwi kijowskich ukazujących, *Żebrakach*, w trzech *Dziewczynach huculskich*, okulanych w twarde gunie i kroczących po śniegu w towarzystwie młodego parobka, w *Nabożeństwie przed cerkwią w Tatarowie*, w *Huculach w cerkiewce*, w *Pastuszku na Ukrainie*, wreszcie w doskonałym *Autoportrecie* artysty, gdzie przedstawił siebie jako narciarza na tle zimowego, górskiego pejzażu.

Gdzie wyjątkowo cechy te nie występują wcale, albo są osłabione, wrażenie estetyczne dzieła jest znacznie mniej korzystne. Do takich kompozycji zaliczam *Jordan w Tatarowie* (1910). Nagromadzenie znacznej ilości figur o małych z konieczności wymiarach, nieujętych w ścisły schemat kompozycyjny i nierozsegregowanych na grupy, przy braku punktu koncentrującego akcję i przy znieruchomieniu całego tłumu, robi wrażenie naturalizmu zbyt surowego, w którym dominuje element ilustratorski. Podobny brak monumentalności i przypadkowość, zastępującą miejsce kompozycji, widzimy w tłumie huculskim przed *Cerkwią w Tatarowie* (1923). Sama cerkiew bez tego sztafażu robi wrażenie o wiele potężniejsze. Niedostatecznie przekomponowany materiał rzeczywistości daje również efekt prymitywizmu naturalistycznego w scenach kaszubskich, np. w *Rybakach* przy pracy (1924). Są to jednak wyjątki bardzo rzadkie. Monumentalna siła i dekoracyjność pozostają regułą.

Podróż artysty do Rosji w latach 1907 i 1908 i dłuższy pobyt na Ukrainie, na Kaukazie i Krymie nie wnosi zasadniczo nowych pierwiastków do jego twórczości. Powstają tylko nowe typy ludowe, jak ów wspaniały w swej romantycznej dzikości *Chewsur*

z Kaukazu, i nowe motywy pejzażowe. Natomiast kilkakrotne dłuższe podróże na zachód do Paryża, Londynu i Włoch oznaczają w sztuce artysty ważne, nowe zdobycze. Przedewszystkiem opanowanie nowych dziedzin sztuki graficznej.

Przedtem uprawiał Jarocki z powodzeniem tylko autolitografię pejzażową i figuralną, czego chlubne dowody złożył w *Tece graficznej*, wydanej we Lwowie wspólnie z Sichulskim. Podczas drugiego zaś pobytu w Paryżu zaznajomił się gruntownie z techniką rytowniczą, dzięki czemu tworzy szereg doskonałych, całą subtelnością sztuki czarno-białej tchnących, akwafort (*Notre Dame*, *St. Séverin sur les Monts*, lwowska *Kaplica Boimów* i t. d.). Ważniejszy jeszcze był wpływ, jaki Paryż wywarł na rozwój kolorytu Jarockiego. Studjując najróżnorodniejsze kierunki, ścierające się na gruncie paryskim, wyniósł stamtąd dwie ważne dla siebie nauki: jedną, że należy bardzo znacznie rozjaśnić swą paletę; drugą, że naturalistyczne zestawienie barw według wzorów natury należy zastąpić swobodnymi harmonjami barwnymi, zawisłymi od kolorystyczno-dekoracyjnego celu danego obrazu.

Rozpoczyna się z tą chwilą druga faza rozwoju Jarockiego (od r. 1911). Jeśli dawniej jego koloryt, opierając się na zasadzie *plein air*'u utrzymywał się w tonie ogólnym niezbyt jasnym i operował kontrastowym zestawieniem tonów ciepłych i zimnych, to teraz następuje w obrazach tak silne natężenie i rozjaśnienie skali kolorystycznej, że wobec nich prace dawniejsze robią wrażenie ciemnych. Tematowo zaznacza się ta faza przeniesieniem kopalni motywów malarzkich z Huculszczyzny w Tatry i na Podhale, do Zakopanego, Witowa, a przedewszystkiem do Poronina. Oczywiście ta zmiana wyszła na dobre sztuce artysty. Bo lud podhalański, zachowując tę samą, co Huculi, pierwotną siłę i prostotę synów ziemi, przewyższa ich

znacznie dystynkcją stroju i zdobnictwa, a nadto inteligencją i ruchliwością umysłów, co znajduje wyraz w galerji przepysznych typów charakterystycznych. W studjach portretowych takich kapitalnych starych górali, jak *Szostak z Poronina*, jak *Liptak*, *Szymek Durula*, (1912) lub słynny kobziarz, *Jasiek Mróz* (1918), otrzymujemy wyraźnie sprecyzowane indywidua, o całej różnorodności i bujności psychiki osobistej, w której romantyczne i heroiczne tradycje dawnych zbójników tatrzańskich nie zginęły jeszcze doszczętnie.

Malowanie zaś niesłychanie kolorowo odzianych kobiet i dziewcząt z ich kraśnemi spódnicami, chustami i pięknie naszywanemi stanikami pomogło mu do ustalenia nowego charakteru swego kolorytu, dostosowanego świadomie dla celów dekoracyjnych, przy zachowaniu unyślnem pewnego ludowego prymitywizmu barwnego. To jest w tym wypadku zasadnicze, i z tego punktu widzenia należy oceniać takie obrazy artysty, jak *Helenka na tle okna* (1913), *Dziewczynka z Poronina* (1913), *Na Matkę Boską Zielną* (1913), *Helenka z Poronina* (1914), *Dziewczęta z Poronina na śniegu* (1919), *Balladyna* (1923) i inne.

Sztuka Jarockiego, jako jednego z najwybitniejszych malarzy Podhala, a specjalnie Poronina, w ścisłym pozostaje związku z wielką twórczością Jana Kasprowicza, przyjaciela, a potem teścia artysty, szczególnie zaś z tą wspaniałą manifestacją wyrozumiałości, dobroci i umiłowania ludzi prostego, szczerzego serca, z tym słonecznym hymnem na cześć pogodzenia się z losem i wiary w ludzkość, jaką jest nieoceniona *Księga ubogich*. Niektóre obrazy Jarockiego robią wprost wrażenie ilustracyj do tego zbioru poezyj. Takim jest *Kościół w Poroninie*, dom Marduly, w którym poeta przeżył bez przerwy kilka lat swego życia, a nadto szereg wywczasów letnich, dalej Dunajec, płynący wartkim nurtem tuż obok domu poety pod zieloną ścianą

«Łosiówek» i pola, po których chodząc, stworzył Kasprowicz całą *Księgę ubogich*, i ów potężny wał Tatr od Hawrania aż po Osobitą, z potężną piramidą Lodowego nawprost okien domu poety. Nie brak wreszcie wśród obrazów Jarockiego *Portretu Jana Kasprowicza* na tle domu poronińskiego (1912), a dalej portretów pani Marji Kasprowiczowej i obu córek poety, Anny, dzisiejszej żony artysty przy harmonjum, i Janny na tle pejzażu.

Wśród kobiecych portretów Jarockiego, obok portretu siostry, do najudatniejszych należy portret siostrzenicy na tle łodzi rybackiej (1924). Właściwa jednak talentowi Jarockiego siła sprawia, że naogół większą wartość mają jego portrety męskie. To też obok portretu Kasprowicza, w którym artysta uwydatnił przede wszystkim spokój i dojrzałą, mądrą równowagę wysokiego ducha, który ma prawo patrzeć na świat z pewną dozą wybaczonego pobłażania, bardzo wysokie miejsce w twórczości Jarockiego zajmują portrety zamaszystego szlachcica z Ukrainy (1908), Jerzego Żuławskiego (1912), który w stroju taternika wygląda na tle turni i mgieł, jak jakiś demoniczny trochę Manfred, a dalej portrety: powieściopisarza St. Antoniego Muellera, pełen poezji portret malarza Seweryna Obsta, portrety pp. Wyhowskiego i Jana Niesiołowskiego, prof. Romera, rektora Twardowskiego i in. Jak w portretach chłopów, tak też i w tych portretach najglówniejszą zaletę stanowi nie charakterystyka psychologiczna i ekspresja duchowa, ale wierność fizjognomicznego podobieństwa, monumentalność układu i dekoracyjność kompozycji.

Dekoracyjnie nawskróś są też ujęte najlepsze pejzaże Jarockiego. Pod tym względem krajobrazy Podhala mają wyższość nad pejzażami z Huculszczyzny i z Litwy, a nawet nad widokami morskimi z r. 1924. Najwyższe miejsce jednak wśród pejzaży

Jarockiego zajmują te, które mają za temat turnie i jeziora tatrzańskie, a przede wszystkim Morskie Oko i Czarny Staw pod Rysami wraz z przegładającymi się w przezroczystej wodzie skałami (1915). Pod ręką malarza przemieniły się one w jakieś fantastyczne, wizyjne krajobrazy zaświatów. Osiągając najwyższą dekoracyjność, uderzył tu zarazem Jarocki raz jedyny w swej sztuce w tony metafizyczne.

Osobną grupę w dorobku pejzażowym Jarockiego stanowią szkice weneckie. Odtwarzając arcydzieła architektury weneckiej, powstrzymał się artysta od wszelkiej pedanterji i ścisłości, do której architekt mógłby czuć pociąg. Przeciwnie są to notatki wrażeniowe, których najsilniejszą stroną jest barwa, tak bardzo południowa i wenecka, a tak różna od skali barwnej w innych obrazach artysty. Cała malarskość Wenecji, ta jej przedziwna, oddechem morza przesycona i tysiącem światła i barw rozgrana atmosfera, została tu znakomicie uchwycona.

Około r. 1913 zaznaczają się u Jarockiego dążenia do zreformowania swej sztuki w kierunku pogłębienia psychologicznego, wprowadzenia żywo poruszonego życia uczuciowego, elementów tragizmu i patosu. I w własnej, poważnej, mocnej duszy i w potężnie pierwotnej duszy ludu dostrzegł artysta pierwiastki, umożliwiające stworzenie sztuki, któraby zahaczała o najwyższe sfery duchowe sztuki dramatycznej i religijnej. Jeśli dawniej przypominał poniekąd Lucien Simon'a, to teraz zapragnął wznieść się do wyżyn Cotet'a. Z tych rozważań i aspiracji zrodziły się takie kompozycje, jak *Ave Maria*, *Powrót z Golgoty*, *Smutne wieści*, *Opowieści góralskie*, które należą wprawdzie do najlepszych dzieł Jarockiego, ale na drodze realizacji owych ideałów artystycznych są tylko etapami przejściowymi. Olbrzymie *Ukrzyżowanie*, w którym patetyczna nuta sztuki ludowo-religijnej miała w pełni za-

dźwięczeń, nie zostało doprowadzone do wykończenia zadowolającego artystę. Ta nić rozwojowa narazie urwała się.

Jarocki zaniechał wędrówek w głąb duszy ludzkiej i powrócił do dawnego monumentalnego i dekoracyjnego malowania powierzchni życia, sięgając tylko do nowych środowisk etnograficznych, kaszubskich i załeszczyckich, lub transponując dawne motywy huculskie i podhalańskie na nowy, intensywnie jasny koloryt.

Jeśli mowa o znaczeniu Jarockiego dla sztuki polskiej, niepodobna pominąć milczeniem bardzo doniosłych jego zasług około szerzenia kultury artystycznej i propagandy sztuki. Śmiało rzec można, że mało było w Polsce wyzwolonej na większą skalę zamierzonych przedsięwzięć artystycznych, którychby Jarocki *magna pars non fuit*. Nie ograniczając się do owocnej pedagogji artystycznej na stanowisku profesora i długoletniego dziekana Wydziału malarstwa w krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, dwukrotnie (1920 i 1926) organizował dział polski na międzynarodowych wystawach weneckich, brał, jako wybitny członek, a obecnie (1927) prezes T-wa «Sztuka», jak najżywszy udział w przygotowaniu takich monumentalnych wydawnictw, jak *Jubileuszowa Księga «Sztuki»* (1922) i *Dziela malarzkie Stanisława Wyspiańskiego* (1925), był jednym z inicjatorów myśli założenia *Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych*, oraz jednym z głównych aranżerów i szczęśliwych bojowników sprawy sanacji krakowskiego *Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, któremu, po odniesionem zwycięstwie, przewodniczy jako prezes. Najwybitniejszą jednak w tym zakresie zasługą Jarockiego jest założenie (1924) i doskonale redagowanie jedyne go w Polsce poważnego i stale ukazującego się miesięcznika artystycznego *Sztuki Piękne*, który zarówno co do precyzji działu

reprodukcyjnego jak i pod względem tekstu postawił na poziomie europejskim.

Słowem, będąc wybitnym artystą, jest też Jarocki świetnym organizatorem socjalnego życia sztuki.

Literatura.

1) Szereg recenzyj i wzmianek w pismach polskich i zagranicznych z okazji udziału Jarockiego w wystawach sztuki w Polsce, Francji, Austrii, Niemczech, Czechach, Włoszech, Szwecji, Finlandji i w Stanach Zjednoczonych Ameryki Płn.

2) Dwa studia krytyczne Wł. Kozickiego o twórczości Jarockiego: w *Kłosach* (Warszawa, 1914, Nr. 7) i w *Zdroju* (Poznań, 1917, Nr. 5 i 6).





POGRZEB HUCULSKI

L'ENTERREMENT DANS LES CARPATHES

1905



CHEWSUR Z KAUKAZU

MONTAGNARD DE CAUCASE

1907



PORTRET P. F. K.

PORTRAIT DE M. F. K.



CERKIEW W TATAROWIE

EGLISE RUTHÈNE A TATARÓW



SZLACHCIC Z UKRAINY
(Litografja)

GENTILHOMME DE L'UKRAINE
(Lithographie)

1910



HUCULI W KARPATACH

LES MONTAGNARDS DES CARPATHES

1910

(Zbiory państwowe)



SZYMEK DARULA Z PORONINA
VIEUX MONTAGNARD DE PORONIN

1911



GÓRAL Z CHOCHOŁOWA

MONTAGNARD DE CHOCHOŁÓW

1911



LIPTAK Z PORONINA

VIEUX MONTAGNARD

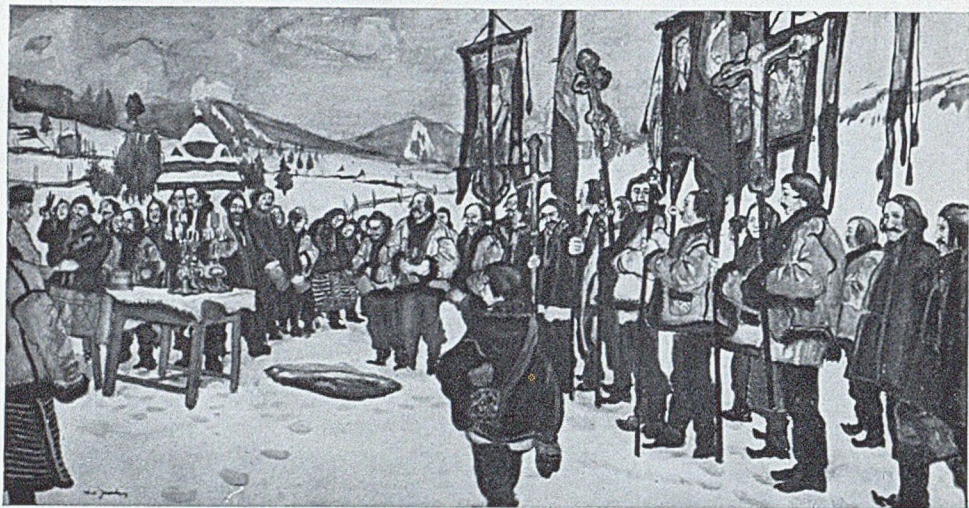
1911



SZYMEK DARULA

1912

VIEUX MONTAGNARD



JORDAN (ŚWIĘCENIE WODY)
(Akwarela)

1912

LA BÉNÉDICTION DES EAUX
(Aquarelle)



WENEĆJA

1912

VENISE



PORTRET JANA KASPROWICZA
PORTRAIT DU POÈTE JEAN KASPROWICZ

1912



PORTRET JERZEGO ŻULAWSKIEGO
PORTRAIT DU POÈTE GEORGES ŻULAWSKI

1912



AVE MARIA

1913

L'ANGELUS



GÓRALKI Z KWIATAMI
MONTAGNARDES AUX FLEURS



POWRÓT Z GOLGOTY

1913

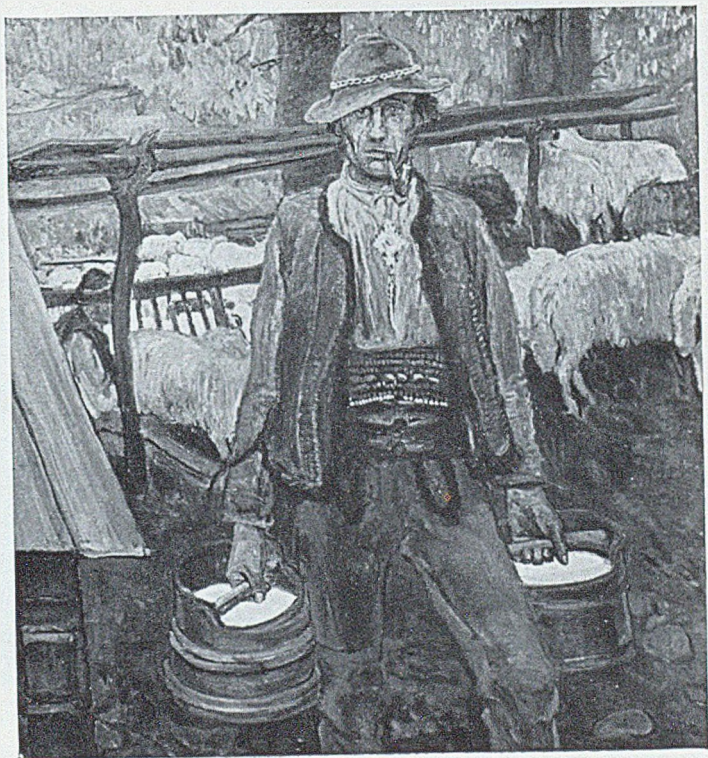
RETOUR DU PÈLERINAGE



DZIEWCZYŃKA Z PORONINA

FILLETTE DE PORONIN

1913



BAGA NA HALI

DANS LES MONTAGNES

1913



HELENKA Z PORONINA

JEUNE FILLE DE PORONIN



PRZY OKNIE (PORONIN)

À LA FENÊTRE (PORONIN)

1914



DZIEWCZĘTA Z PORONINA

JEUNES FILLES DE PORONIN

1915

(Wł.: Galeria *Petit Palais* w Paryżu)



JASIEK MRÓZ Z PORONINA

MUSICIEN DE PORONIN

1918



WIOSNA W PORONINIE

PRINTEMPS À PORONIN

1919



GÓRALKA

JEUNE MONTAGNARDE

1919



CYGANKI

1923

BOHÉMIENNES



GÓRALKA Z MALINAMI (BALLADYNA)

JEUNE FILLE AUX FRAMBOISES

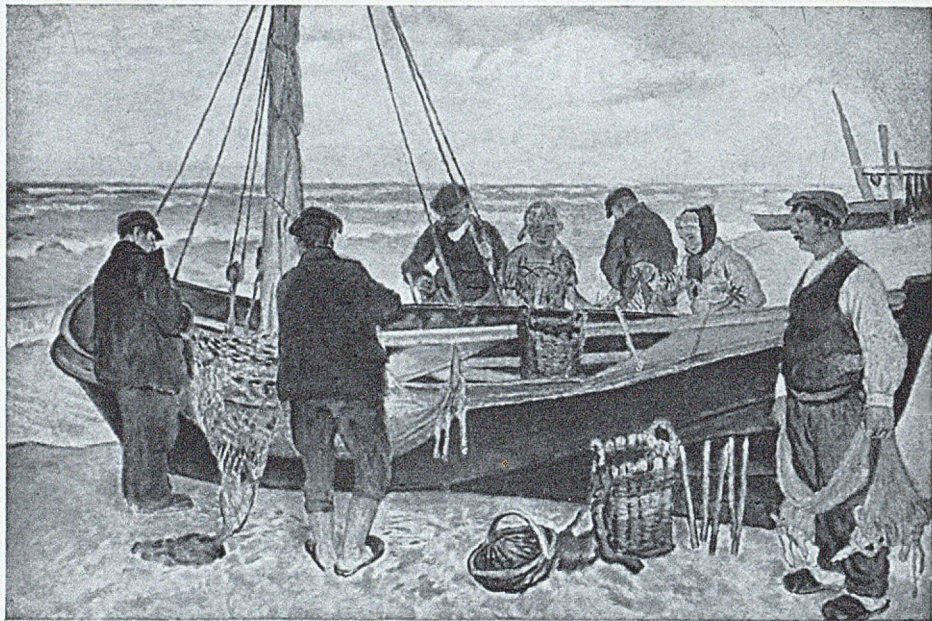
1923



CERKIEW W TATAROWIE

EGLISE RUTHIÈNE À TATARÓW

1923



RYBACY PRZY PRACY

PÊCHEURS AU TRAVAIL.



HUCULKI

PAYSANNES DES CARPATHES

1921



RYBAK
(Akwarela)

1925

LE PÊCHEUR
(Aquarelle)



NA MORZU

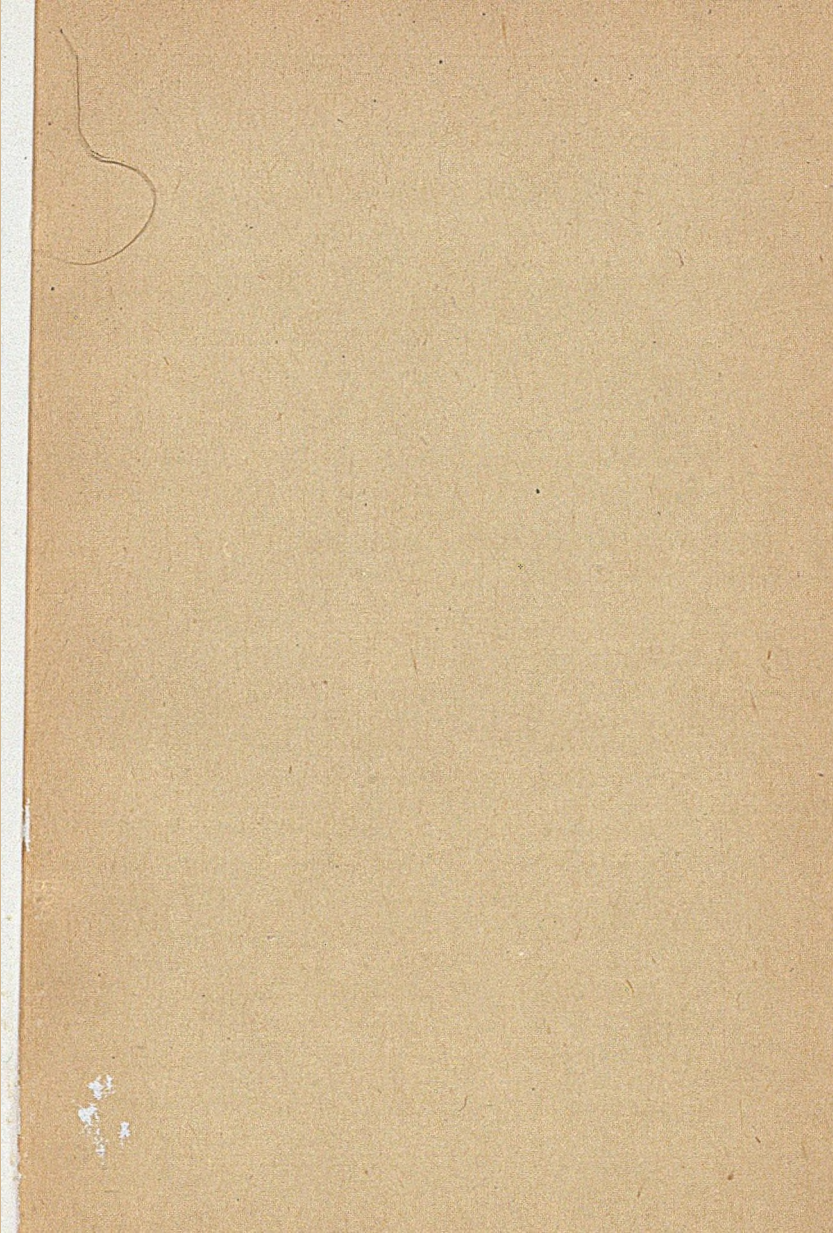
1925

DANS LA BARQUE



WYDZIAŁ NAUCZYCIELSTWA





WYDAWNICTWO GEBETHNERA I WOLFFA
MONOGRAFJE ARTYSTYCZNE

(32 ILUSTRACJE W KAŻDYM TOMIE)

POD REDAKCJĄ MIECZYŚLAWA TRETERA

- | | |
|-------------------------|--------------------------------------|
| T. I. ST. WASYLEWSKI | PORTRET KOBIECY W POLSCE XVIII WIEKU |
| T. II. ST. ZAHORSKA | MATEJKO |
| T. III. S. RUTKOWSKI | EDWARD WITTIG |
| T. IV. ST. WOŹNICKI | WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS |
| T. V. T. SZYDŁOWSKI | JACEK MALCZEWSKI |
| T. VI. M. TRETER | KONRAD KRZYŻANOWSKI |
| T. VII. W. TATARKIEWICZ | ALEKSANDER ORŁOWSKI |
| T. VIII. W. HUSARSKI | KARYKATURA W POLSCE |
| T. IX. M. STERLING | JAN STANISŁAWSKI |
| T. X. W. TATARKIEWICZ | MICHAŁ PŁOŃSKI |
| T. XI. H. PIĄTKOWSKI | WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI |
| T. XII. S. RUTKOWSKI | JACEK MIERZEJEWSKI |
| T. XIII. W. KOZICKI | HENRYK RODAKOWSKI |
| T. XIV. K. WINKLER | FORMIŚCI POLSCY |
| T. XV. ST. ZAHORSKA | EUGENJUSZ ZAK |
| T. XVI. W. KOZICKI | WŁADYSŁAW JAROCKI |
| T. XVII. E. FRANKOWSKI | SZTUKA LUDU POLSKIEGO |
| T. XVIII. T. CZYŻEWSKI | WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI |

W PRZYGOTOWANIU:

- | | |
|-------------------|----------------------|
| T. SZYDŁOWSKI | STANISŁAW WYSPIAŃSKI |
| W. KOZICKI | KAZIMIERZ SICHULSKI |
| M. TRETER | FRYDERYK PAUTSCH |
| J. WARCHAŁOWSKI | ZOFJA STRYJEŃSKA |
| A. WIECZORKIEWICZ | JÓZEF BRANDT |
| M. TRETER | ST. WITKIEWICZ |
-
-

1993-01-05

05. 05. 1999

2009-09-02

2011-07-07

2013-09-09

STUDIUM NAUCZYCIELSKIE
w GLIWICACH

10688

5/10