

MALARSTWO POLSKIE  
Z KOLEKCJI MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE



W PAŁACU PREZYDENCKIM



MALARSTWO POLSKIE  
Z KOLEKCJI MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE  
W PAŁACU PREZYDENCKIM

## WYSTAWA

ekspozycja w Pałacu Prezydenckim w Warszawie  
styczeń 2015 – czerwiec 2016

ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie,

a także Muzeum Narodowego w Kielcach

oraz z kolekcji:

Grażyny Kulczyk,

Multi-Service Sp. z o.o. z Lublina

i właścicieli prywatnych

kuratorzy

koordynator

aranżacja

opieka konserwatorska

konserwacja ram

organizator

WACŁAWA MILEWSKA, ŚWIATOSŁAW LENARTOWICZ

BOGUSŁAW RUŚNICA

LUIZA BERDAK

DOROTA WIERZBICKA-MIŁKOWSKA

BEATA FELUŚ, BARBARA KOPEĆ,

STANISŁAW GRZEGORZ TAŃCULA

Muzeum Narodowe w Krakowie

Kancelaria Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej  
oraz  
Dyrekcja Muzeum Narodowego w Krakowie  
składają podziękowania za wypożyczenie dzieł na wystawę w Pałacu Prezydenckim:

Pani GRAŻYNIIE KULCZYK  
Panu KRZYSZTOFOWI OSTROWSKIEMU Prezesowi Multi-Service Sp. z o.o. z Lublina  
Panu Doktorowi ROBERTOWI KOTOWSKIEMU Dyrektorowi Muzeum Narodowego w Kielcach  
oraz  
właścicielom prywatnym obrazów – depozytów w Muzeum Narodowym w Krakowie



MALARSTWO POLSKIE  
Z KOLEKCJI MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE  
W PAŁACU PREZYDENCKIM



MUZEUM  
NARODOWE  
W KRAKOWIE

2 0 1 5





## SPIS TREŚCI

Przedmowa	Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej BRONISŁAW KOMOROWSKI	9
Wstęp	Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie ZOFIA GOŁUBIEW	10
Katalog	WACŁAWA MILEWSKA	
<i>Malujcie tak, by Polska zmartwychwstała...</i> Obrazy Jacka Malczewskiego z lat Wielkiej Wojny		
Sala Kolumnowa		17
Od estetyki prawdy do estetyki wyrazu. Malarstwo pejzażowe końca XIX i początku XX wieku		
Sala Obrazowa		35
Antyszambra		87
Korytarz przed Gabinetem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej		97
Obrazy Michała Stachowicza z <i>castrum doloris</i> Tadeusza Kościuszki w katedrze krakowskiej w 1818 roku		
Klatka Schodowa		103
Sztuka „dekady oporu”		
Sala przy Okrągłym Stole		125
Józef Czapski. Sztuka i Historia		
Mała Sień		139
Noty biograficzne		
Spis dzieł		166
Bibliografia		171



Szanowni Państwo!

Dzięki wyjątkowej ekspozycji przygotowanej przez Muzeum Narodowe w Krakowie wizyta w Pałacu Prezydenckim staje się wędrówką przez dzieje i pejzaż Polski, przez historię wzniosłych i dramatycznych zdarzeń – widzianych oczami słynnych polskich artystów. Za stworzenie spójnej artystycznej opowieści o wartościach, które kształtują nas jako naród, bardzo dziękuję zespołowi Muzeum. Instytucji, której geneza, historia i zbiory pozostają symbolem jedności Polski oraz patriotycznego zaangażowania w troskę o jej trwanie.

Przykładam wielką wagę do tego, by Pałac Prezydencki był otwartym miejscem promocji polskiej kultury. Chciałbym, żeby zwiedzający go mogli lepiej poznać naszą tradycję i bogactwo narodowego dziedzictwa. By kształtując wyobrażenie o Polsce, inspirował do jej poznawania. Realizację tej idei rozpoczęło w roku 2012 otwarcie Sali Jerzego Nowosielskiego, później w Pałacu pojawiły się prace współczesnych artystów ze zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, a następnie kolekcja malarstwa polskiego z Galerii Rogalińskiej.

Zależy mi na tym, by Pałac Prezydencki był miejscem, które łączy wszystkich Polaków, a poprzez wybitne dzieła sztuki mówi o nas i w naszym imieniu. Polska opisana poprzez patriotyczną symbolikę, przemawiająca bogactwem krajobrazu, Polska widziana z bliska i z emigracyjnego oddalenia przemawia do nas z każdego dzieła krakowskiej kolekcji. Ta Polska zachwyca i zaprasza do jej odkrywania.



BRONISŁAW KOMOROWSKI  
Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej

\* \* \*

Pierwsze narodowe muzeum Polaków powstało w roku 1879, kiedy państwa polskiego nie było na mapach świata. Stało się to w Krakowie, który cieszył się względną swobodą dzięki tzw. autonomii galicyjskiej. Powstały tu wówczas załóżki Polskiej Akademii Umiejętności, istniała już Szkoła Sztuk Pięknych (późniejsza Akademia) oraz Uniwersytet Jagielloński i utwo-



il. 1

rzona w nim pierwsza katedra historii sztuki, działało aktywnie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych – Kraków stał się wkrótce ośrodkiem polskiej nauki i kultury. Na tym gruncie zrodziła się idea powołania narodowego muzeum, które byłoby skarbnicą pamiątek i jednocześnie galerią polskiej sztuki.

W październiku 1879 roku obchodzono w Krakowie jubileusz 50-lecia pracy twórczej Józefa Ignacego Kraszewskiego. Na uroczystość przybyli Polacy ze wszystkich trzech zaborów oraz z emigracji, zgromadzeni tak licznie po raz pierwszy od czasu upadku powstania styczniowego. Jubileusz przekształcił się w wielką patriotyczną manifestację. Sprowokowany tą podniosłą atmosferą, przybyły z Rzymu Henryk Siemiradzki ofiarował swój niedawno namalowany obraz *Pochodnie Nerona*, czyli *Świeczniki chrześcijaństwa*, z intencją zawieszenia go w świeżo wyremontowanych salach Sukiennic jako zaczątku muzeum narodowego. Niemal natychmiast inni artyści poszli w ślad za Siemiradzkim – i tak zaczęła powstawać kolekcja, której znaczący fragment gości dzisiaj w murach Pałacu Prezydenckiego.



il. 2

Muzeum powstało wprawdzie w Krakowie, ale do odzyskania wolności w 1918 roku postrzegane było przez Polaków jako instytucja ogólnonarodowa, o znaczeniu zdecydowanie ponadregionalnym. Zrodziło się bowiem z potrzeby posiadania przez naród instytucji, która byłaby symbolem jedności rozbitego kraju i ideowo jednoczyła podzielone przez zaborców ziemie. I taką funkcję Muzeum przez długie lata pełniło, prowadząc działalność naukową, edukacyjną, wystawienniczą – dla podtrzymania więzi oraz zachowania tożsamości narodu pozbawionego własnego państwa.

Niedawno obchodziliśmy 150. rocznicę wybuchu powstania styczniowego, której patronował Prezydent Rzeczypospolitej, przypomnijmy więc, że pod koniec XIX wieku Muzeum Narodowe w Krakowie wspomagało finansowo schronisko dla weteranów powstania, a w rewanżu codziennie dwóch z nich w mundurach pilnowało sal w Sukiennicach. Albowiem krakowskie Muzeum powstało jako czyn obywatelski – z pobudek patriotycznych, a jednocześnie z miłości i podziwu dla sztuki polskiej, która wówczas wchodziła w swój najpiękniejszy okres. Otrzymało



14

il. 3

nazwę „narodowe” dla podkreślenia, że jest dziełem wszystkich Polaków, bez względu na to, gdzie obecnie się znajdują, a jednocześnie ma służyć im i ich następcom poprzez gromadzenie „okazów sztuki i pamiątek narodu”. Przez długie lata pozostawało jedynym na ziemiach polskich ogólnie dostępnym muzeum, traktowanym jako wspólna własność, jako instytucja zaufania pu-

blicznego. Dzięki temu jego zbiory rosły z roku na rok, gdyż Polacy powierzali mu dary – dzieła sztuki, archiwalia, pamiątki historyczne – jako godnemu depozytariuszowi narodowych wartości. Muzeum otrzymywało nie tylko pojedyncze obiekty, ale też całe bezcenne kolekcje. Dość wspomnieć wspaniały dar rodziny Czapskich, z którego powstało obecne Europejskie Centrum Numizmatyki Polskiej, czy choćby kamienicę, w której żył Jan Matejko, a którą wraz ze zbiorami ofiarowało Muzeum Towarzystwo imienia Mistrza, założone po jego śmierci. W kamienicy tej od 110 lat znajduje się Oddział Muzeum – Dom Jana Matejki.

Raz jeszcze Muzeum Narodowe w Krakowie odegrało w historii rolę swobodnego „zwornika” dla wszystkich Polaków. Po odzyskaniu niepodległości po I wojnie światowej, kiedy zbiory instytucji liczyły już około 300 tysięcy obiektów, jej sytuacja lokalowa stała się dramatyczna. Wówczas władze i muzealnicy podjęły decyzję o budowie Nowego Gmachu Muzeum. I znów działo się to wprawdzie w Krakowie, ale pod hasłem „Naród sobie”, które zjednoczyło tysiące Polaków łożących większe i mniejsze sumy na wzniesienie budynku nazwanego Pomnikiem Wolności, dla którego opracowany został program ideowy ściśle tej nazwie odpowiadający. O ponadregionalnym znaczeniu i rozumieniu tej akcji świadczy też fakt, że listę ofiarodawców otwiera nazwisko Prezydenta Rzeczypospolitej Ignacego Mościckiego, który w roku 1934 osobiście położył kamień węgielny pod budowę Gmachu oraz podpisał akt erekcyjny. Budowa ruszyła.

Po II wojnie światowej, gdy Polacy znów utracili pełną niezależność, ówczesne władze uznały, że nie jest nam potrzebne muzeum narodowe, służące patriotycznym celom i takie spełniające zadania. Zmieniono więc program Nowego Gmachu, likwidując wszelkie akcenty dotyczące miłości Ojczyzny i jej historii. Nie dało się jednak zmienić kolekcji, a ta do dzisiaj świadczy o wielkości



il. 4

i nieugiętości narodu. Wielcy artyści, jak Wyspiański czy Chełmoński, nawet malując zwykły krajobraz, potrafili w nim zawrzeć tęsknotę za polskim pejzażem, symbolicznie – za utraconą Polską właśnie. Inni, jak Stachowicz czy Malczewski, wprost odnosili się do bohaterskiej i tragicznej polskiej historii. Nawet w czasach PRL, mimo istnienia cenzury, udało nam się zbogacić zbiór o znakomite obrazy i rzeźby dokumentujące stan wojenny oraz tamten dramatyczny czas. Niewielki fragment tej unikatowej kolekcji zagościł w Pałacu, w Sali przy Okrągłym Stole.

Dzisiaj Muzeum opiekuje się ponad 800 tysiącami obiektów z wielu różnych dziedzin twórczości i z kilku epok – od starożytności po wiek XXI. W centrum zainteresowania instytucji pozostaje sztuka polska, z wybitnym zbiorem z okresu Młodej Polski, jako swego rodzaju specjalnością, a także z powierzoną nam spuścizną po kilku wielkich twórcach, takich jak Piotr Michałowski, Jan Matejko, Stanisław Wyspiański,



il. 5

Józef Mehoffer, Olga Boznańska, Józef Czapski. Oprócz dzieł malarskich i rzeźbiarskich Muzeum posiada też drugą największą w kraju kolekcję militariów, olbrzymi zbiór wyrobów rzemiosł artystycznych, m.in. tkanin i ubiorów, a także numizmatów, sztuki Dalekiego Wschodu oraz malarstwa zachodnioeuropejskiego. Zarządza też dwiema bibliotekami i cennymi archiwami.



Podkreślając ogólnonarodowe znaczenie krakowskiego Muzeum oraz zaangażowanie w jego sprawę ówczesnego Prezydenta Rzeczypospolitej, pragnę podziękować obecnemu Prezydentowi, Panu Bronisławowi Komorowskiemu, za zaproszenie naszego Muzeum do Pałacu, i to właśnie w roku, w którym wszyscy obchodzimy 25-lecie ponownego odzyskania niepodległości kraju. Pan Prezydent wyraźnie przedstawił w rozmowie swoją wizję programową pałacowych pokazów dzieł sztuki – określił jasno, o czym chce opowiadać swoim szacownym gościom za pomocą obrazów i rzeźb.

Historia kraju – od Tadeusza Kościuszki do „Solidarności”, jego uroda – od morza po Tatry, a także polska tradycja i obyczaj – to tematy podjęte przez autorów scenariusza: kustosz Wacławę Milewską i kustosza Światosława Lenartowicza. Mamy nadzieję, że ich wybór przyjęty będzie z aprobatą przez Pana Prezydenta wraz z Małżonką oraz przez ich gości. Jednym z głównych powodów utwierdzających nas w tej nadziei jest wysoki poziom artystyczny eksponowanych w Pałacu dzieł, stworzonych przez najwybitniejszych polskich artystów.

Życząc zatem jak najlepszych i budujących wrażeń z obcowania z kilkudziesięcioma „wyjmkami” z liczącej kilkaset tysięcy obiektów kolekcji, zapraszamy do Muzeum Narodowego w Krakowie, które od 135 lat hołduje wartościom najwyższym, służąc Polsce i sztuce.



ZOFIA GOŁUBIEWA  
Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie

#### ILUSTRACJE W TEKŚCIE

1. *Bal dany w Sukiennicach na cześć Józefa Ignacego Kraszewskiego dnia 5 października 1879 roku wg rysunku Juliusza Kossaka*, wycinek z „Tygodnika Ilustrowanego” 1879. (2) 264
2. Henryk Siemiradzki. *Pochodnie Nerona*. 1876. olej, płótno
3. Makieta Nowego Gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie. 1934
4. Kielnia pamiątkowa z uroczystości położenia kamienia węgielnego 2 czerwca 1934 roku przez prezydenta Ignacego Mościckiego pod budowę Nowego Gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie. 1934. srebro odlewane, rytowane, cyzelowane, drewno toczone; dar inż. Stanisława Broniewskiego, 1973
5. Józef Czapski. *Mężczyzna w kapeluszu, z laską*. 2 marca 1958. niedziela; papier, piórko, akwarela. „Dziennik”. rkps MNK 1974, s. 27



S A L A K O L U M N O W A



*MALUJCIE TAK, BY POLSKA ZMARTWYCHWSTAŁA...*  
OBRAZY JACKA MALCZEWSKIEGO Z LAT WIELKIEJ WOJNY

Jacek Malczewski (1854–1929) jest jednym z najbardziej reprezentatywnych malarzy polskiego modernizmu, czołowym przedstawicielem symbolizmu w sztuce przełomu stuleci.

Studia odbył w latach siedemdziesiątych XIX wieku w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, ciesząc się osobistym protektoratem Jana Matejki, rektora uczelni i artysty, którego twórczość przejęła profetyczną i ocalającą rolę poezji romantycznych wieszczów, a on sam stał się ucieleśnieniem przewodniego ducha narodu, jego Królem–Duchem. Malczewski był jednym z nielicznych studentów, których Matejko sposobił na swoich następców. Różnica postaw artystycznych między Mistrzem i uczniem, a także silne wpływy nowych, płynących z Zachodu tendencji stylistycznych i teorii estetycznych, które zwalczały akademizm we wszystkich jego odmianach, sprawiły, że sztuka Malczewskiego zaczęła rozwijać się w opozycji do historyzmu Matejki, podążając w kierunku symbolizmu. Jednak, w pewnym sensie, Malczewski następcą Matejki pozostał. Swe artystyczne powołanie pojmował, podobnie do swego Mistrza, jako narodowe pośannictwo. Mówił: „Gdybym nie był Polakiem, nie byłbym artystą”. Znaczną część twórczości poświęcił problematyce narodowo-patriotycznej, w której odnosił się jednak nie do przeszłości, lecz do współczesności, do popowstaniowej martyrologii, do moralnej kondycji polskiego społeczeństwa, do tęsknot za utraconą Ojczyzną, do walki o niepodległość, a także do kwestii powinności sztuki i roli artysty w opisywaniu historycznej rzeczywistości i kształtowaniu obywatelskiej postawy Polaków. Po wybuchu Wielkiej Wojny niemal całą swoją twórczość poświęcił sprawom Ojczyzny.

W Polsce, wymazanej u schyłku XVIII wieku z mapy politycznej Europy, modlono się o wojnę między zaborcami: Austro-Węgrami, Niemcami i Rosją. Choć oznaczała ona bratobójczą walkę, wierzone, że przyniesie Polakom znaczącą odmianę losu, gdyż klęska jednej ze stron konfliktu pociągała za sobą możliwość scalenia podzielonych terenów według nowych, korzystniejszych dla narodu zasad.

Wybuch wojny przyjęto więc w kraju z nadzieją na restytucję państwowości. W Krakowie, w sierpniu 1914 roku, powstały Legiony Polskie, ochotnicze wojsko, które u boku armii austro-węgierskiej podjęło walkę przeciwko Rosji. W formacji tej, składającej się w dużej mierze z inteligencji, ziemiaństwa, studentów krakowskich uczelni, także z zaboru rosyjskiego, służyło blisko 200 malarzy i rzeźbiarzy, z których znaczna część przygotowywała się do walki od wielu lat w organizacjach sportowych i paramilitarnych, działających legalnie w zaborze austriackim. Profesorowie Akademii Sztuk Pięknych, którzy z racji wieku służyć w Legionach Polskich nie mogli, wspierali je swą sztuką, tworzoną na tyłach frontu, prezentowaną na wystawach sztuki legionowej organizowanych w kraju i za granicą.

Jacek Malczewski należał do entuzjastów Legionów. Nie uległ jednak ogólnej tendencji portretowania bohaterskich oficerów i zwykłych żołnierzy. Malował głównie obrazy symboliczne, w których refleksją objął sprawy polityczne dotyczące Polski i filozoficzno-moralne związane z wojną jako zjawiskiem przynoszącym śmierć i zniszczenie. Zaś portretując Józefa Piłsudskiego czy Jerzego hr. Mycielskiego z mjr. Michałem Żymierskim (*Dwa pokolenia*), także nadawał tym przedstawieniom głębszy wymiar ideowy. W większości dzieł artysta – miłośnik i wytrawny znawca antyku – odwoływał się do mitologii greckiej, stale obecnej w jego twórczości. Z właściwą sobie swobodą adaptował mity, łącząc je z problematyką polską i z zagadnieniami z zakresu filozofii sztuki. wm

JACEK MALCZEWSKI

*Polonia, 1914*

Cykl wojennych obrazów Malczewskiego zapowiada *Polonia*, namalowana w maju 1914 roku, w której metaforą pragnień Polaków artysta uczynił mit o Orfeuszu i Eurydyce. To jeden z najpopularniejszych mitów greckich, podany w pełnej wersji przez Wergiliusza w *Georgikach*, znany z licznych wyobrażeń w sztuce starożytnej i nowożytnej, a także z wielu transpozycji w poezji i muzyce.

Orfeusz, syn króla Tracji i muzy Kaliope, był poetą i wędrownym pieśniarzem. Grał na lirze podarowanej mu przez Apollina i śpiewał tak pięknie, że oczarowywał nie tylko ludzi, ale dzikie zwierzęta, a nawet drzewa i skały, które poruszały się w takt jego muzyki. Z czasem został królem Traków i poślubił nimfę drzewną (hamadriadę) Eurydykę. Gdy ubóstwiana żona zmarła ukąszona przez węża, nieszczęśliwy Orfeusz zstąpił do Tartaru, wierząc, że uda mu się ją stamtąd wyprowadzić. Swą rzewną muzyką podbił serce okrutnego Hadesa, władcy podziemnego świata umarłych, oraz jego żony Persefony, i uzyskał zgodę na wyprowadzenie Eurydyki. Hades postawił mu jednak warunek, aby nie oglądał się za siebie, dopóki Eurydyka, prowadzona za nim przez Hermesa, nie znajdzie się na powierzchni ziemi. Zakochany i stęskniony Orfeusz, gdy tylko stanął u progu świata żywych, odwrócił głowę. Eurydyka była jeszcze w korytarzu Hadesu. Stracił ją na zawsze.

Mit opowiada nie tylko o wielkiej miłości, która przekracza granice śmierci. Ucieleśnia też głębsze idee filozoficzno-estetyczne, mówiące o duchowo-materialnej naturze świata i boskiej proveniencji sztuki. To dzięki wspólnemu wszelkiej materii boskiemu, duchowemu pierwiastkowi, muzyka Orfeusza poruszała skały i ludzi. Bo muzyka to echo harmonii sfer, kosmicznej zasady bytu. Dlatego od czasów starożytnych muzyka, pierwsza ze sztuk, uważana była za metaforyczne prazródło każdej twórczości, a Orfeusz – za praojca każdego artysty. Kosmiczne pochodzenie muzyki zaświadczało więc o boskim charakterze sztuki. A to, co boskie, ma nadprzyrodzoną moc.

Malczewski w swych niezliczonych autoportretach wielokrotnie przedstawiał się z instrumentami muzycznymi w rękach, traktując je wymiennie z atrybutami swej malarskiej profesji – paletą i pędzlami. Utożsamiał się z Orfeuszem i wierzył w posłanniczy charakter i zbawczą moc sztuki. Czasy porozbiorowe dowiodły, jak ważna była ona dla przetrwania ducha narodu. Jako profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych często powtarzał swoim studentom: „Malujcie tak, by Polska zmartwychwstała”. Transpozycja mitu o Orfeuszu i Eurydyce, odwołując się zarazem do popularnego w malarstwie polskim XIX wieku toposu umarłej Ojczyzny, Ojczyzny zepchniętej do grobu, czekającej na cud zmartwychwstania, mówi w istocie o roli wieszczów, narodowych śpiewaków, duchowych przywódców, którzy przez miłość do utraconego kraju zdolni są swą sztuką – poezją, muzyką, malarstwem – ożywiać zbiorowe pragnienia, podtrzymywać nadzieje i pobudzać do walki o wolność.

Polonię-Eurydykę prowadzi Hermes, syn Zeusa, którego Hades zatrudnił jako swego herolda. Za nimi podąża Polak-Orfeusz-Artysta w rosyjskim szynelu, lęklawie skrywający twarz za wysoko postawionym kołnierzem płaszcza. Jego postać identyfikuje gałązka wawrzynu umieszczona w otoku wojskowej czapki. Szczęśliwa, ale zalękniona i niepewna swego losu Eurydyka stara się ukradkiem zerknąć na męża, odwracając głowę przez ramię. Ich spojrzenia jeszcze się nie spotkały, nadzieja na wyjście z Hadesu jeszcze nie przepadła. W głębi po lewej widać Charona na łodzi, którą przewozi przez Styks dusze zmarłych. W jego kierunku podążają żołnierze. To przecucie wojny i ofiar, które ona przyniesie.

wm





JACEK MALCZEWSKI

*Polonia*, 1914  
olej, tektura

JACEK MALCZEWSKI

*Nike Legionów*, 1916

Kolejny obraz, *Nike Legionów*, to hołd złożony ofiarności żołnierzy Legionów Polskich. Ukazuje boginię, która sfrunęła z przestworzy, by nagrodzić gałązką oliwną poległego legionistę. W węzełku na plecach ma jeszcze całe naręcze gałązek, którymi obdziali innych poległych.

Nike była córką tytana Pallasa i rzeki Styks. W języku greckim jej imię oznacza „zwycięska”. Przedstawiano ją jako młodą kobietę ze skrzydłami, z wieńcem oliwnym lub gałązką oliwną w ręku. W sztuce greckiej zachowało się niewiele jej wyobrażeń. Najbardziej znanym jest rzeźba z okresu hellenistycznego *Nike z Samotraki*, pochodząca z III lub II wieku p.n.e. Postaci skrzydlatej bogini i jej rzymskiej odpowiedniczki – Wiktorii – wiele zawdzięczają chrześcijańskie anioły.

Spośród wszystkich postaci greckiej mitologii, które zapełniały symbolistyczne obrazy Jacka Malczewskiego, Nike pojawiła się – paradoksalnie – najwcześniej. Jeśli przyjąć, że podświadome pragnienia uzewnętrzniają się w symbolach, to tak było z Polonią w *Natchnieniu malarza* z 1897 roku, w którym wywołana natchnieniem artysty wizja Ojczyzny ukształtowana została na wzór Nike sfruwającej z nieba, z rzeźby Pajoniosa z V w. p.n.e. W tym przypadku było to jednak tylko zapożyczenie formalne, niedotyczące treści dzieła.

Do Nike i związanej z nią symboliki zwycięstwa Malczewski sięgnął ponownie w latach wojny, malując dwie wersje bogini zawiązującej sandał, inspirowane płaskorzeźbą z balustrady świątyni Ateny–Nike na Akropolu oraz prezentowaną tu *Nike Legionów*.

Gałązkami i wieńcami oliwnymi nagradzano w starożytnej Grecji zwycięzców olimpiad i bohaterskich wojowników. Nike nagradza gałązką oliwną poległego żołnierza Legionów Polskich. Śmierć jest tu zwycięstwem w znaczeniu metafizycznym. Symbolika przedstawienia nawiązuje do romantycznej idei śmierci ofiarnej, podstawowego toposu polskiego mesjanizmu. Był to nurt w mistycznej filozofii, która rozwinęła się w łonie Wielkiej Emigracji, po przegranym antyrosyjskim powstaniu 1831 roku. Zapowiadał on nadejście Mesjasza, który ustanowi Królestwo Boże na ziemi. Mesjaszem tym miała być Polska, ojczyzna narodu wybranego przez Boga. Tę soteryczną predestynację Polacy zyskali dzięki ciągłemu cierpieniu i ofercie krwi. Jednym z protagonistów tej idei był poeta Adam Mickiewicz. Z kolei w filozofii drugiego wieszczka, Juliusza Słowackiego, śmierć stanowiła przejście do doskonalszej formy istnienia w metempsychicznej ewolucji ducha, zmierzającego ku ponownemu połączeniu się z Bogiem. Malczewski, miłośnik twórczości autora *Króla-Ducha*, mógł przyjąć i tę wersję filozofii zbawienia, w której Polacy także stanowili forpcztę powszechnego anielstwa. W każdym razie uśmiech Nike znamionuje pozytywną symbolikę śmierci.

wm



JACEK MALCZEWSKI  
*Nike Legionów*, 1916  
olej, tektura

JACEK MALCZEWSKI

*Pytia* (I), 1917

*Pytia* (II), 1917

W 1917 roku Malczewski namalował trzy wersje *Pytii*, które symbolicznie wyrażały stan niepewności co do losów Polski po zakończeniu wojny. Teren Królestwa Polskiego był już wówczas wolny od Rosjan, ale stanowił strefę okupacyjną dwóch pozostałych zaborców: Niemiec i Austro-Węgier. Wprawdzie cesarze Wilhelm II i Franciszek Józef I powołali do życia Aktem 5 listopada 1916 roku Królestwo Polskie, utworzone z ziem dawnego zaboru rosyjskiego, z dziedziczną monarchią i ustrojem konstytucyjnym, ale samodzielność tego tworu państwowego szybko okazała się fikcją. Właściwym celem jego proklamowania była szybka organizacja polskiego wojska, które zasilłoby armie niemiecką i austro-węgierską w prowadzonych dalej działaniach wojennych. Losy Śląska, Pomorza, Galicji i Wielkopolski pozostawały nadal niewiadome. Tymczasowa Rada Stanu, działająca od stycznia 1917 roku jako namiastka polskiego rządu, podała się po kilku miesiącach do dymisji, wskutek bezsilności i nieskuteczności wobec działań faktycznego zarządcy Królestwa Polskiego, niemieckiego generał-gubernatora Hansa von Beselera. Początkowa radość Polaków ustąpiła zwątpieniu i rozgoryczeniu.

Tę zmianę nastrojów i lęk niepewności co do losów Ojczyzny oddają *Pytie* Malczewskiego. Artysta przywołał w nich mit o słynnej wyroczni Apollina w Delfach. Niegdyś było to sanktuarium Hery – Matki Ziemi, założone nad środkiem globu, który symbolizował *omfalos*, kamień o stożkowatym, obłym kształcie. Świątyni strzegł wieszczący wąż Pyton, partenogeniczny syn Hery i wróg matki Apolla, Leto. Apollo zabił Pytona i zawładnął świątynią oraz jej kapłankami, Pytiami. Według jednej z wersji mitu, w centralnej komnacie świątyni znajdowała się szczelina w ziemi, z której wydobywały się halucynogenne opary, wprawiające Pytie w trans. Według innej,



JACEK MALCZEWSKI

*Pytia I* [I], 1917  
olej, płótno

Apollo pochował Pytona pod omfalosem, a wieszczki wypowiadały wyrocznie w jego imieniu. Odurzały się zaś palonymi ziarnami jęczmienia, konopi i lauru. Wyrocznia w Delfach, znana już w czasach Homera, a więc w VIII wieku p.n.e., przez kilka stuleci sterowała życiem politycznym Greków, którzy wszystkie ważniejsze decyzje podejmowali po wysłuchaniu przepowiedni i rad Pytii, choć te nigdy nie były jednoznaczne.

Pierwszy z obrazów został namalowany wiosną 1917 roku, w początkowym okresie funkcjonowania restytuowanego państwa polskiego. Pytia, ubrana w tradycyjny biały *peplos* ozdobiony meandrem, z narcyzami we włosach, siedzi w oparach, czekając na natchnienie. Znaczącym elementem są tu narcyzy, których słodką, upajającą wonią Grecy odurzali się w czasie misteriiw eleuzyjskich. W związku z tym oznaczały obłąd, opętanie, sen, a także śmierć. Ale, jako kwiaty wiosenne, symbolizowały też zmartwychwstanie. Obraz przez pozytywne elementy znaczące – biel i odrodzieńczą symbolikę kwiatów – oddaje umiarkowany optymizm.

Druga *Pytia* jest zupełnie inna w nastroju. Malczewski przybrał wieszczkę w czarny *peplos*, którego w rzeczywistości kapłanki nie nosiły, i wprowadził postać mężczyzny, czekającego na przepowiednię. Tu także celowo naruszył prawdę historyczną, gdyż Pytie nie pokazywały się wiernym, a ich słowa spisywali, tłumaczyli i przekazywali oczekującym pisarze świątynni. Jednak to właśnie postać mężczyzny wnosi do obrazu element dramatyzmu. Jest on ukazany w półpostaci, od tyłu, z obnażonym tułowiem. Stoi przy balustradzie, u stóp Pytii, z pochyloną głową i z konwulsyjnie wyciągniętym w bok ramieniem, którego naprężone mięśnie i zaciśnięta pięść świadczą o miotających się w jego sercu i umyśle głębokich i gwałtownych uczuciach. Przerzucony przez ramię płaszcz – szynel niewoli – identyfikuje go jako Polaka.

wm



JACEK MALCZEWSKI

*Pytia [II]*, 1917  
olej, płótno

JACEK MALCZEWSKI

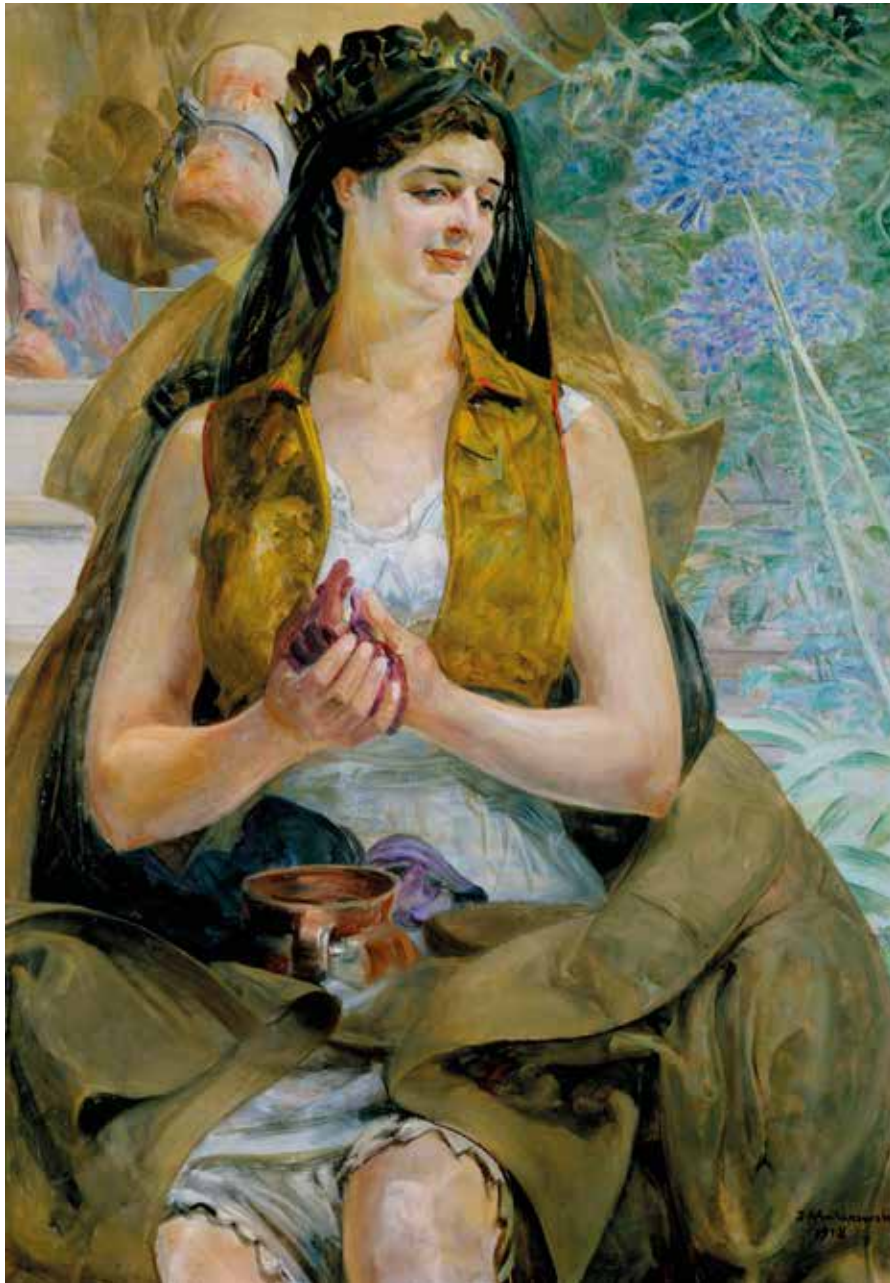
*Polonia I*, 1918

*Polonia II*, 1918

W 1918 roku, po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, Malczewski namalował dwie wersje *Polonii*, w których odwołał się do toposu odzyskanego domostwa i do motywu korony króla Kazimierza Wielkiego. Ten drugi motyw miał szczególne znaczenie dla historycznej świadomości Polaków. Koronę, wraz z innymi insygniami władzy monarszej – berłem, jabłkiem i pierścieniem – odnaleziono w 1869 roku podczas prac renowacyjnych sarkofagu Kazimierza Wielkiego w katedrze na Wawelu. Odkrycie to ożywiło zainteresowanie dziejami polskich regaliów oraz podaniami o powiązaniu ich losów z losami narodu.

Po upadku insurekcji kościuszkowskiej w 1794 roku Kraków zajęły wojska pruskie. Rok później, na polecenie cesarza Fryderyka Wilhelma II insygnia polskich monarchów zostały wykradzione ze skarbca królewskiego, wywiezione do Cesarstwa Niemieckiego i po kilku latach przetopione. Zniknięcie regaliów, oznak monarszej godności i symboli państwowości, łączyło symbolicznie z upadkiem kraju. Przypominano, *per analogiam*, wojny i kataklizmy, jakie zapoływały w Polsce po wywiezieniu z kraju do Niemiec korony Bolesława Chrobrego przez królową Ryksę, żonę Mieszka II. Sprawa polskich insygniów królewskich zajmowała wielu historyków i pisarzy, m.in. Adama Naruszewicza, Juliana Ursyna Niemcewicza i Joachima Lelewela. Juliusz Słowacki włączył temat korony do dramatu *Balladyna*. Stworzył w nim piękną, poetycką legendę, według której piastowska, święta korona Lecha była darem scytyjskiego króla, powracającego przez polskie ziemie z Betlejem. Korony tej dotykało Dzieciątko Jezus.





JACEK MALCZEWSKI  
*Polonia I*, 1918  
olej, tektura

Odkrycie regaliów w grobie jednego z najpotężniejszych władców średniowiecznej Polski, w kilka lat po upadku powstania styczniowego, przywracało nadzieję na rychłe odwrócenie nieszczęsnych losów Ojczyzny. Malczewski kilkakrotnie odwoływał się do tego mitu, oddając stan własnych, patriotycznych nastrojów i pragnień. W 1897 roku namalował dwie, pesymistyczne wersje *Polonii*, ukazujące Ojczyznę jako zjawę nawiedzającą jego pracownię. W pierwszym z obrazów zdetronizowana Polonia ma złotą koronę zaczepioną na sznurach do wianka, zwisającą na plecy; w drugim – już tylko słomianą atrapę. Inna w nastroju jest *Polonia* z 1914 roku, powstała po wybuchu wojny. Przedstawia Ojczyznę powracającą z tułaczki, z tobołkiem na plecach, w którym widać purpurę królewskiego płaszcza i złotą, kazimierzowską koronę. W 1918 roku, po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, Malczewski mógł już namalować ukoronowaną personifikację Ojczyzny.

Na pierwszym z obrazów widzimy Polonię jako młodą kobietę w koronie i w czarnym, żałobnym welonie na głowie, która w letni, upalny dzień przysiadła na schodach, u progu domu. Zmęczonej Ojczyźnie, powracającej z wygnania, mieszkaniec domu wyniósł w glinianym dzbanku wodę lub chłodne mleko. Jego stopę z obręczą zerwanych kajdan widać na stopniu schodów, u góry po lewej. Dostojeństwa Polonii nie ujmuje ani dość swobodna poza, ani zwyczajna, biała, letnia sukienka podciągnięta powyżej kolan, odsłaniająca rąbki *dessous*, czy fantazyjna, obcisła, brązowa kamizelka. Jej twarz, mimo żałoby po poległych synach, rozjaśnia delikatny uśmiech. Nie jest to pompatyczna, niedostępna, tronująca królowa, to Ojczyzna bliska każdemu, jak matka. W tle, po prawej, artysta namalował błękitnawe, delikatne kwiaty, które być może symbolizują kruchość dopiero co odzyskanej, a już zagrożonej wolności.

Drugi obraz powtarza pomysł kompozycyjny, ale różni go nastrój wydobyty narzuconym na ramiona Polonii szynelem i jej poważnym, zamyślonym wyrazem twarzy. Malczewski wprowadził tu jeszcze inny znaczący element – kaduceusz, który nie przypomina atrybutu starożytnych heroldów, symbolicznej laski oplecionej dwoma antytetycznie umieszczonymi węzami, służącej do uśmierzania sporów. To raczej błazeński rekwizyt, negatywnie kojarzony z waśniami, mąceniem i wszczynaniem politycznych sporów, tak dobrze znany Polakom z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Wyeksponowanie go przez artystę na pierwszym planie odczytać należy jako przypomnienie przyczyn upadku Ojczyzny i przestrożę przed powtórzeniem się historii. wm



JACEK MALCZEWSKI  
*Polonia II*, 1918  
olej, tektura



S A L A O B R A Z O W A

## OD ESTETYKI PRAWDY DO ESTETYKI WYRAZU. POLSKIE MALARSTWO PEJZAŻOWE KOŃCA XIX I POCZĄTKU XX WIEKU

Sala Obrazowa, Antyszambra i korytarz prowadzący do gabinetu Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w Pałacu Prezydenckim zostały udekorowane w większości dziełami polskiego malarstwa pejzażowego ostatnich dekad XIX i początku XX wieku. Dekoracja Sali Obrazowej będzie miała dwie odsłony. Przez większą część roku, od stycznia do listopada, można będzie w niej podziwiać pejzaże wiosenne, letnie i jesienne. Od grudnia 2015 roku ozdobią ją zimowe widoki i wizje natury oraz obrazy figuralne, związane tematycznie z misterium przyjścia na świat Chrystusa i z polskimi bożonarodzeniowymi obyczajami ludowymi.

W hierarchii malarstwa, stworzonej w drugiej połowie XVII wieku przez francuską Królewską Akademię Malarstwa i Rzeźby, pejzaż plasował się nisko, zajmując przedostatnie miejsce przed martwą naturą. Uważano go za gatunek wymagający jedynie umiejętności odtwórczych i dobrze opanowanego warsztatu. Malarz pejzażysta, w przeciwieństwie do malarza scen historycznych, mitologicznych czy religijnych, obywatel się, jak sądzono, bez rozległej wiedzy historycznej i przyrodniczej, bez umiejętności odtwarzania postaci ludzkiej i całych grup figuralnych w skomplikowanych i różnorodnych pozach i układach, nie musiał też posiadać szczególnych umiejętności kompozycyjnych. W myśl ówczesnych zasad estetycznych ranga dzieła zależała od przedstawionego w nim tematu. Wartościowe dzieło sztuki musiało zawierać podnoszący umysł pierwiastek intelektualny, mieć jakiś cel dydaktyczny albo przynajmniej wywoływać wzruszenie. Wobec tak określonych priorytetów pejzaż niósł ze sobą niewiele wartości przesądzających o wysokiej kwalifikacji artystycznej. Sama natura, z całą jej pospolitością i przypadkowością, nie była, zdaniem akademików, odpowiednim tematem dla dzieła sztuki, a jej proste imitowanie nie miało sensu. Dlatego przez dwa stulecia malarski pejzaż podlegał upiększającej stylizacji i przyjmował różne treści: filozoficzno-religijne, społeczne i dydaktyczno-moralne.

Polskie malarstwo pejzażowe narodziło się u schyłku epoki oświecenia, w kręgu mecenatu artystycznego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Podwaliny tego gatunku w Polsce tworzył, sprowadzony na dwór królewski w Warszawie, włoski malarz wedut Bernardo Bellotto, zwany Canaletto. Jego wychowankiem był Zygmunt Vogel, któremu król zlecił wykonanie cyklu pejzaży ziemi krakowskiej, a potem widoków zamków, miast i posiadłości położonych wzdłuż Wisły, od jej źródeł po ujście w okolicach Gdańska. W Krakowie zainteresowanie pejzażem przyniósł dopiero wczesny romantyzm. Tu twórcą szkoły „krajowidoków”

był Jan Nepomucen Głowacki, jeden z pierwszych profesorów w nowo utworzonej Szkole Malarstwa przy Akademii Krakowskiej. Przed nim malował pejzaże Michał Stachowicz, ale jego obrazy nie były znane ogółowi. Stanowiły część dekoracji w pałacu biskupim w Krakowie, która była malarską opowieścią o dziejach, ziemi i kulturze Polski. Jej program ikonograficzny ułożył biskup Jan Paweł Woronicz.

Malarstwo pejzażowe w pozbawionej niepodległości Polsce nabrało od początku, jak widać, szczególnego znaczenia. Ewokowało tęsknotę za utraconą ojczyzną, niosło patriotyczne treści i dydaktyczne przesłanie. Często ukazywało ruiny średniowiecznych budowli, zaświadczające o starożytności narodu, i późniejsze zabytki, mówiące o minionej świetności państwa. W zakresie stylistycznym długo opierało się na schematach płynących z Wiednia i malarstwa niemieckiego okresu biedermeieru.

Po połowie XIX wieku w malarstwie pejzażowym i pejzażowo-rodzajowym zaznaczyły się wpływy myśli pozytywistycznej i nowatorskich osiągnięć artystów francuskich ze szkoły z Barbizon. Idealizacja zaczęła ustępować tendencjom realistycznym, obiektywnym, zarówno w zakresie tematycznym, jak i stylistyczno-formalnym. Estetyczne kryterium piękna zostało zastąpione przez kryterium prawdy. Artyści zaczęli wychodzić w plener, wnikliwie obserwować naturę i zachodzące w niej zjawiska, i w rezultacie – uwzględniać w swych dziełach powietrze, jego wilgotność, mgłę, światło niwelujące kontury i zmieniające barwy lokalne wszystkich elementów przyrody i znajdujących się w niej obiektów. Linearne kształtowanie form zastąpili budowaniem ich plamą barwną. W Polsce propagatorem studiów plenerowych był Wojciech Gerson, profesor malarstwa w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Gerson organizował tzw. wycieczki piechotne, w czasie których studenci nabywali umiejętności obserwacji i odtwarzania przyrody ożywionej i nieożywionej, od jej najdrobniejszych elementów, takich jak źdźbło trawy czy kamień, po góry, jeziora i lasy. Pejzaż rzadko pojawiał się jednak wówczas w „czystej” postaci. Na ogół stanowił tło scen rodzajowych. Znaczenie i popularność pejzażu i malarstwa pejzażowo-rodzajowego przyćmiewało obarczone narodową misją malarstwo historyczne, które w drugiej połowie XIX wieku nadawało ton sztuce polskiej.

Nowe wartości do polskiego malarstwa pejzażowego wnieśli artyści, którzy od początku lat siedemdziesiątych wyjeżdżali na studia do Monachium. Byli wśród nich: Józef Chełmoński, Adam Chmielewski, Aleksander Gierzyński, Stanisław Witkiewicz, Włodzimierz Tetmajer i Leon Wyczółkowski, których dzieła dekorują sale Pałacu Prezydenckiego. Polscy „monachijczycy” stworzyli swoisty typ pejzażu, który charakteryzował się przypadkowością ujętego wycinka natury, realizmem, a nawet naturalizmem formy i nastrojowością, budowaną zarówno wyborem tematu, sposobem jego ujęcia, jak i stonowaną, na ogół ciemną, minorową tonacją barwną. Było to tak zwane malarstwo „stimmungowe”.

W Monachium przed laty – pisał Stanisław Witkiewicz – obrazem stimmungowym był zawsze obraz ciemny. Stimmung stosował się do obrazów wieczornych, nocnych, pochmurnych, przedstawiających mroczne zaułki i ciemne wnętrza. W ogóle było to pojęcie, które obejmowało sferę zjawisk świetlnych i barwnych o skali niskiej, bez gwałtownych kontrastów, spokojne zestawienie plam barwnych, przyblakłych lub stęplonych, modelację, która nie zużywała najwyższych światła, a obraz zesztimowany był obrazem, w którym osiągnięto całkowite zharmonizowanie, uspokojenie i wyrównanie tonu. To zacieśnione pojęcie nastroju opiera się na pewnej głębszej podstawie psychologicznej, jest rzeczywiście związane z ławiej, niż inne, uświadamianymi stanami duszy [...] (Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, s. 422–423).

Witkiewicz pisał dalej, że pory zmierzchu i nocy specyficznie oddziałują na psychikę człowieka; że

wobec nadciągającej nocy [...] wszyscy ludzie doświadczają pewnej depresji psychicznej, pewnego minorowego nastroju, który, jakkolwiek objawia się w nieskończenie wielkiej skali psychicznej zjawisk, zawsze jednak obraca się w zakresie, na którego jednym brzegu jest stan uwagi i skupienia, cicha melancholia, oczekiwanie, tęsknota, niepokój, a na drugim po prostu strach, graniczący z halucynacjami wzrokowymi i słuchowymi. Oto źródło stimmungowych, jak by powiedział Gierymski, nastrojowych, jak mówimy dzisiaj, obrazów, które przed trzydziestu laty charakteryzowały dla Niemców polską sztukę. Bawili się oni w tani dowcip twierdząc, że smutna dusza polska objawia się w ilości czarnej farby, której Polacy używają w swoich obrazach. I rzeczywiście, Polacy namalowali tych smutnych wieczorów jesiennych, tych melancholijnych, szarych godzin, tych nocy mrocznych, tajemniczych, złowrogich, więcej, niż ktokolwiek bądź w owych czasach (tamże, s. 424, 431).

Po powrocie do kraju „monachijczycy” musieli toczyć ciężką walkę o uznanie dla ich malarstwa. Krótko trzymali się razem, potem każdy z nich poszedł własną drogą w życiu i w sztuce. Twórczość większości z nich rozwijała się zgodnie z rytmem przemian artystycznych na zachodzie Europy, ewoluując w kierunku impresjonizmu i symbolizmu.

STANISŁAW WITKIEWICZ, obdarzony dużą wiedzą artystyczną i talentem literackim, podjął działalność publicystyczną. Stał się głównym szermierzem w kampanii na rzecz naturalizmu. Na łamach prasy (od 1884 roku głównie w „Wędrowcu”) prowadził namiętną polemikę z konserwatywnymi poglądami krytyków warszawskich. Jego głównym adwersarzem był Henryk Struve. Witkiewicz dowodził, że wartość obrazu nie zależy od przedstawionego w nim tematu, ale od przymiotów czysto malarskich – kompozycji, harmonii barw i logiki światłocienia. Nie ma znaczenia, twierdził, czy obraz przedstawia Zamoyskiego pod Byczyną, czy Kaśkę kąpiącą rzepe, bo oboje przedstawieni w określonym pejzażu, w tym samym czasie, podlegają identycznemu oddziaływaniu gry barw i światła. Uważał zresztą, że sztuka „rozwija się wbrew wszelkim teoriom i niezależnie od całej ich nicości”. Bo, jak pisał, „Sztukę tworzą talenty, nie teorie”. Sam, jako malarz, nie zawsze potrafił urzeczywistnić głoszone ideały artystyczne. Wiele jego obrazów nie przekroczyło poziomu konwencjonalnego realizmu. Ale *Wiatr halny*, prezentowany w Sali Obrazowej, jest dziełem wybitnym, może nawet najwybitniejszym pejzażem tatrzańskim w sztuce polskiej.

JÓZEF CHEŁMOŃSKI na dwanaście lat wyjechał do Paryża, gdzie furorę robiły jego żywiołowe obrazy rodzajowe z życia polskiej wsi, a szczególnie te z pędzącymi po stepach zaprzęgami. Artysta miał ejdetyczną pamięć. Jego koledzy wspominali, że kiedy jako studenci



Klasy Rysunkowej czy Akademii monachijskiej wychodzili w plener, oni pracowicie robili szkice, a Chełmoński leniuchował na trawie. Ale po powrocie do pracowni z najdrobniejszą precyzją potrafił odtworzyć zaobserwowane zjawiska. Z tej dobrej pamięci artysta korzystał w Paryżu, malując powielane w licznych replikach niegdyś podpatrzone sceny. Witkiewicz w listach słanych do Francji ganił go za to popadnięcie w manierę, za odejście od natury. Na szczęście koniunktura się skończyła i Chełmoński całkowicie zarzucił ten typ malarstwa. Wrócił do kraju i do malowania przyrody, której zjawiska i uroki dostrzegał i pojmował niemal intymnie i potrafił znaleźć dla nich właściwy wyraz.

Natura – pisał Witkiewicz – przemawiała do jego wrażliwego umysłu całą różnorodnością swych objawów: nie tylko kształt, barwa i światło obchodziły go i zajmowały! Starał się on wyrazić muzykę wieczoru, szept skrzydeł nietoperza, cichy lot lelaków, skrzeczenie żab, skrzywienie derkacza i dalekie dudnienie czapli [...]. On pierwszy, a może jedyny, malował chmarę komarów dzwiczących w powietrzu i hucznie lecącego jak kula chrabąszcza (Witkiewicz, *O sztuce*, s. 87).

Monachijski stimmung płynnie przeszedł w malarstwie Józefa Chełmońskiego w młodopolską nastrojowość.

Do grona najbliższych przyjaciół Witkiewicza i Chełmońskiego (a także zmarłego w 1874 roku Maksymiliana Gierymskiego) należał ADAM CHMIELOWSKI, który w polskiej kolonii artystycznej w Monachium słynął z wyrafinowanego smaku estetycznego i nieprzeciętnego wyczucia kolorystycznego. Jego mistrzami w zakresie koloru byli najwybitniejsi malarze XVI-wiecznego malarstwa weneckiego – Tycjan i Paolo Veronese, a ideałem wirtuozerii warsztatowej – najwybitniejszy artysta hiszpańskiego baroku Diego Velázquez. Wycóżkowski wspominał, że wśród kolegów w Monachium

Chmielowski wodził rej. Wywierał na nas ogromny wpływ. Był najpierwszym wśród nas kulturą, wiedzą, charakterem, a kto wie, czy i nie talentem. Jego zdanie, jego sąd w sprawach sztuki był bodaj miarodajniejszy dla nas, niż opinie profesorów. [...] Chmielowski umiał mówić o sztuce tak, jak żaden z nas. Jego ogromna erudycja, a jednocześnie świeża i bystra obserwacja pozwalała mu na formułowanie sądów (Turwid, cyt. za: Maślowski, *Józef Chełmoński*, s. 214–215).

Z rad Chmielowskiego korzystali nie tylko koledzy, ale ponoć i profesor Akademii Sztuk Pięknych, słynny malarz Franz Adam. To perfekcyjne wyczucie tonu, tę muzyczną niemal harmonię kolorystyczną widać w prezentowanym w Antyszambrze widoku z Zawala. Jako malarz Chmielowski był w zasadzie samoukiem. Nadmiernie wrażliwy i wymagający wobec siebie, nie potrafił sprostać własnym ideałom artystycznym. Pozostawił niewiele dzieł. Niektóre z nich niezwykłością ujęcia tematu i nastrojem zapowiadały symbolizm. Na początku lat osiemdziesiątych XIX wieku Chmielowski porzucił sztukę dla służby ubogim. Papież Jan Paweł II wyniósł go w 1989 roku na ołtarze. Wszystko to czyni Chmielowskiego jedną z najbardziej niezwykłych postaci w sztuce polskiej.

ALEKSANDER GIERYMSKI, kolejny *esprit fort* „monachijszyków”, stał się najwybitniejszym reprezentantem luminizmu w malarstwie polskim i jednym z najoryginalniejszych tego rodzaju artystów w Europie. Zagadnieniom zależności światła i barwy poświęcił całą dojrzałą twórczość. Malował krajobrazy i weduty w różnych porach roku, w ostrym, słonecznym świetle upalnego dnia, w dni mgliste i pochmurne, w zapadającym zmierzchu i w nocy. Jak wszyscy realisci tworzył obrazy w pracowni, posiłkując się wykonanymi w plenerze szkicami, studiami malarzkimi, fotografią i pamięcią. Fotografia służyła mu głównie przy malowaniu widoków miejskich, pozwalając na wierne odtworzenie architektury oraz podziałów stref światła i cienia. Kolorystykę malował z pamięci. Nie chodziło tylko o barwy lokalne obiektów, ale o cały wachlarz ich odcieni i walorów powstałych na skutek działania światła, także o słoneczne refleksy, o koloryt nieba i aury, zależny od pory dnia i kąta padania promieni słonecznych. Odtworzenie całego bogactwa kolorystycznego obserwowanych widoków i zjawisk wymagało niezwyklej pamięci. To dlatego Gierymski twierdził, że artystyczna pamięć jest największym skarbem malarza. Przy malowaniu efektów światła pomagał sobie też urządzeniami własnego pomysłu. Zenon Przesmycki, „Miriam”, który odwiedził artystę w Monachium około 1890 roku, wspominał, że jego

atelier robiło wrażenie pracowni alchemika, obwieszona całe tekturami pooblepianymi złotym i srebrnym papierem, reflektorami, służącymi do przypominania rozmaitych, widzianych w naturze kombinacji świetlnych, a może i do wywoływania niespodzianych, nowych, jakich natura nie zna... Widoczne było, że właściciel pracowni uprawia całą jakąś alchemię światła (Przesmycki, s. 351).

„Miriam” pisał też, że w rozmowach o malarstwie artysta

nieustannie powracał do światła. Całą uwagę miał wyłożoną na światło, na jego zmiany, kombinacje, oddziaływania wzajemne, przelewania się i stapiania. Gierymski mówił o tym wszystkim tonem realistycznego malarza, jako o naśladowaniu natury i największym zbliżeniu się do jej wzoru. Czuć było wszakże, że światło fascynowało go tak dalece, że – może nieświadomie dla siebie samego – pragnął z całym wyężeniem dotrzeć do jego istoty, wykryć, jak natura je tworzy i w ten sam sposób co ona, uzupełniając niejako tę mistrzynię, tworzyć samodzielnie w dalszym ciągu. [...] On był wielkim poetą światła, uganianym się niezmordowanie i aż rozpacznie za samą światła istotą (tamże).

42

Jednym z genialnych rezultatów tych zmagania Gierymskiego jest prezentowany w Sali Obrazowej *Wieczór nad Sekwaną*.

„Łowcą światła” nazywano też LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO. I nie dotyczyło to tylko początków jego twórczości artystycznej, gdy w latach osiemdziesiątych XIX wieku, w czasie dziesięcioletniego pobytu na Ukrainie usiłował znaleźć własną drogę do impresjonizmu. Światło fascynowało Wyczółkowskiego przez całe życie. Po okresie zainteresowania pełnym światłem słonecznym i jego zmiennymi relacjami z barwami lokalnymi – okresie, w którym powstały feeryczne letnie i wczesnojesienne pejzaże ukraińskie – zaczął zgłębiać jego działanie w innych porach roku i w różnych warunkach pogodowych. Z upodobaniem malował teraz pejzaże

w pochmurne i mgliste dni, ze światłem matowym, rozproszonym, przytłumionym, pory zmierzchu o przesubtelnych harmoniach barwnych. W tej konwencji powstała seria widoków tatrzańskich jezior, miejskie widoki Krakowa i legionowego cmentarzyka w Wołczecku na Wołyniu czy parkowej alei w Gościeradzu. Utrzymane są w niej też obrazy marynistyczne z Połangi, prezentowane w korytarzu prowadzącym do gabinetu Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej. Z Gierymskim łączyła Wyczółkowskiego pasja eksperymentatora. Podobnie jak Gierymski, ciągle wyznaczał sobie nowe cele artystyczne, a po ich osiągnięciu sięgał po nowe. Całe życie rozwijał i doskonalił swą twórczość. Cechował go jednak zdecydowanie inny stosunek do natury. Gierymski traktował ją jak *theatrum*, w którym rozgrywa się nieustający spektakl światła i barwy. Artysta był w tym teatrze widzem. Wyczółkowski miał do przyrody stosunek emocjonalny, tak jak Chełmoński. Wierzył w jej duchowy charakter i czuł się jej częścią. Spośród wszystkich uprawianych przez niego gatunków malarskich i rodzajów grafiki, pejzaże miały najbardziej osobisty, niemal intymny charakter.

Aleksandrowi Gierymskiemu i jego fascynacji światłem sporo zawdzięcza malarstwo WŁODZIMIERZA TETMAJERA. Obaj artyści zaprzyjaźnili się w Monachium w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku. Początkowo Tetmajer ulegał w swej twórczości wpływom naturalizmu. Szybko jednak zwrócił się ku impresjonizmowi, objawiając zainteresowanie silnym światłem słonecznym i jego oddziaływaniem na barwy w przyrodzie. Z czasem zaczął syntetyzować formę i plamę barwną, stylizując je w duchu secesji i postimpresjonizmu. Pewien wpływ na zmianę stylistyki Tetmajera miała zapewne jego działalność w zakresie malarstwa dekoracyjnego, które uprawiał od pierwszych lat nowego stulecia, debiutując polichromią w kaplicy królowej Zofii w katedrze na Wawelu (1902–1904). Charakter twórczości Tetmajera w dużej mierze określiło jego życie osobiste. Artysta, herbowy szlachcic, ożenił się z córką chłopa z Bronowic, wybudował w tej podkrakowskiej podówczas wsi chatę i osiadł tam na stałe. Mezalian, który wywołał w Krakowie sensację, nie był wybrykiem ekscentryka, lecz świadomym wyborem, podyktowanym miłością do Anny Mikołajczykówny i ludowymi sympatiami artysty. Tetmajer miał szczerą szacunek dla warstwy chłopskiej, dla wyznawanych przez nią prostych zasad moralnych, dla niewzruszenia kulturowanych obyczajów świeckich i religijnych, dla ciężkiej fizycznej pracy. Z czasem zaangażował się w działalność społeczną i polityczną na rzecz chłopów, która go doprowadziła do funkcji posła w parlamencie austriackim z ramienia Polskiego Stronnictwa Ludowego. Jego twórczość skupiła się na tematyce ludowej. Malował głównie sceny rodzajowe z życia wsi i własnej rodziny, czasem też pejzaże z Bronowic i najbliższych okolic. Stał się czołowym przedstawicielem nurtu folklorystycznego w malarstwie młodopolskim, nadając mu głęboki, społeczno-narodowy sens. Zafascynowany wiejskim folklorem, starał się przenieść wzornictwo ludowe do sztuki „wysokiej”. Był współzałożycielem Stowarzyszenia Polska Sztuka Stosowana.

Zapraszał do siebie i często gościł w Bronowicach literacko-artystyczną bohemę z Krakowa, a także przyjaciół mieszkających za granicą: Ludwika de Laveaux i Aleksandra Gierymskiego. Ten ostatni namalował w Bronowicach m.in. słynną *Trumnę chłopską*. Maleńki, jesienny pejzaż Tetmajera pokazywany w Sali Obrazowej jest pracą, w której widać przesilenie stylistyki naturalizmu i dążenie w kierunku malarstwa wrażeniowego.

W kręgu „monachijczyków” obracał się w latach osiemdziesiątych XIX wieku w Warszawie STANISŁAW MASŁOWSKI, autor „stimmungowego” *Wschodu księżycy*. Artysta nie miał akademickiego wykształcenia, ale obraz świadczy o znakomitym zmyśle obserwacji zjawisk kolorystyczno-światlnych i o wybitnych umiejętnościach warsztatowych. Masłowski należał do grupy artystów, których wyróżniał bardzo osobisty, wręcz czuły stosunek do natury. Pejzaże stanowiły niemal wyłączną dziedzinę jego twórczości. W latach dziewięćdziesiątych artysta rozjaśnił paletę i zbliżył się do impresjonizmu. Po 1900 roku najchętniej posługiwał się akwarelą, utrwalając w tej trudnej i subtelnej technice impresje natury.

Głównym przedstawicielem akwarelowego malarstwa pejzażowego w czasach Młodej Polski stał się JULIAN FAŁAT, artysta z pokolenia Wyczółkowskiego, Chełmońskiego i Witkiewicza, który także studiował w Monachium. Fałat przez kilka lat był nadwornym malarzem cesarza Wilhelma II, dla którego malował sceny z polowań na grubego zwierza, najczęściej w zimowej albo jesiennej scenerii. Były to dużych rozmiarów kompozycje olejne, odtwarzające z realizmem i nadzwyczajnym wyczuciem scenerię lasu, różnorodny tłum uczestników polowań – cesarza i zaproszonych gości, naganiaczy i oszczepników, a także osaczone zwierzęta. Dzieła te wyrobiły Fałatowi znaczącą pozycję artystyczną i towarzyską. Malarz, zapraszany przez Radziwiłłów na polowania do Nieświeża, przez wiele lat kontynuował tematykę myśliwską. W 1895 roku osiadł w Krakowie i objął stanowisko dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych, które piastował do 1910 roku. W tym czasie uległ wpływowi impresjonizmu i secesji. Niemal zarzucił technikę olejną na rzecz akwareli, którą łączył czasami z gwaszem i czarnym tuszem. Malował sceny rodzajowe z życia wsi, widoki zabytkowych fragmentów Krakowa i pejzaże. Największą sławę przyniosły mu zimowe widoki z Kresów i z Bystrej w Beskidzie Śląskim. Posługiwanie się barwami achromatycznymi, do których należy biel, czerń i ich wypadkowa – szarość, wymaga szczególnej wrażliwości oka na niuanse kolorystyczne. Barwy te mają bowiem nieskończenie wiele odcieni i walorów, a użyte w obrazach wchodzą w relacje ze światłem słońca, księżycy, sztucznego oświetlenia i z barwami innych przedmiotów i elementów natury. Fałat miał znakomite wyczucie bieli. W swym najlepszym okresie twórczości minimalizował narrację, skupiając się na jednym motywie – zaśnieżonym drzewie czy potoku płynącym przez pokryte śniegiem pustkowie. W redukcji motywu przedstawił i w często zaskakującej perspektywie ich ujęcia ulegał wpływowi japońskiego drzeworytu, który uczył artystów europejskich aktywnej kompozycyjnie roli pustej przestrzeni oraz emocjonalnych właściwości barw achromatycznych.

Kierunek zainteresowań artystycznych JANA STANISŁAWSKIEGO określiły studia w Paryżu. Zanim ukształtował się jego lapidarny styl, ulegał wpływom naturalizmu i impresjonizmu. Malował wtedy motywy pejzażowe w pełnym słońcu, stosując technikę pointylizmu, polegającą na nakładaniu warstwy malarskiej drobnymi, niemal punktowymi plamkami pigmentu. Prezentowane w Sali Obrazowej *Ule na Ukrainie* i *Sad* są przykładami swobodnej adaptacji francuskiego impresjonizmu. Stanisławski od początku używał podłoży o niewielkich, wręcz miniaturowych wymiarach, w których potrafił oddać zarówno urodę pojedynczej łądzki dziewczyny, jak i bezkres stepu z szeroko rozlanym Dnieprem. Z równym zaangażowaniem malował krzew dzikiego bzu, rosnący pod starym, rozsypującym się murem, czy spróchniały pień, co kościół św. Marka w Wenecji czy ruiny tynieckiego zamku. Artysta nie wartościował motywów, na każdy patrzył okiem malarza, postrzegał go przez wartości czysto plastyczne. Stanisławski stosował ujęcia fragmentaryczne, syntetyzując formę, posługując się szeroką, czasem punktową, świetlistą plamą barwną. Wszystko to było w sztuce polskiej nowością, toteż malarz uważany jest za twórcę nowoczesnej szkoły polskiego pejzażu. Jako profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych wykształcił generację świetnych pejzażystów.

Do najzdolniejszych uczniów Stanisławskiego należał STANISŁAW KAMOCKI, którego jeden zimowy pejzaż ozdobi Salę Obrazową w okresie zimowo-świątecznym. Kamocki, w przeciwieństwie do swego mistrza, tworzył obrazy o dużych wymiarach, demonstrując jakby przez ów malarski rozmach swój entuzjastyczny stosunek do natury, do jej piękna i malowniczości. Miniaturowe formaty stosowane przez Stanisławskiego zdecydowanie ograniczały możliwości formalnej ekspresji. W okresie Młodej Polski Kamocki ulegał stylistyce secesji i wpływom sztuki japońskiej. Koloryt płócien był stonowany, pozbawiony ostrych kontrastów. Jego dojrzały styl cechowała „szeroka maniera” malarska, polegająca na kształtowaniu form wyrazistymi plamami i smugami gęstej, grubo nakładanej farby oraz żywa kolorystyka, w której nie unikał kontrastowych zestawień. W pejzażach uwaga artysty koncentrowała się na ogół wokół jakiegoś śladu obecności człowieka – zagród, wiejskich kościołów czy widzianych z oddali wsi. Wtopione w kraj-obraz zdają się być jego integralną częścią, świadcząc o symbiozie ludzi i świata przyrody.

Stylistyczne i warsztatowe podobieństwo ze szkołą pejzażową Stanisławskiego wykazuje niewielki pejzaż *O zachodzie* WITOLDA WOJTKIEWICZA, artysty kojarzonego z zupełnie innym rodzajem twórczości. To jego unikatowa, mało znana praca. Powstała przed podjęciem studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, które nie tylko nie rozwinęły zainteresowania Wojtkiewicza pejzażem, ale w żaden sposób nie wpłynęły na kierunek jego dążeń artystycznych. Zaczęły się one krystalizować około 1904 roku w rysunkowych karykaturach dorosłych i dzieci, nacechowanych niespotykaną dotąd w sztuce polskiej brutalizacją formy, sarkastycznością treści, nastrojem niesamowitości, grozy i turpizmu. Cała dalsza twórczość Wojtkiewicza, ukazująca fantasmagorie

jego własnej jaźni, ewokująca skrajnie negatywny stosunek do świata, obnażająca bezsens istnienia, cierpienie, niespełnione marzenia i tęsknoty, przybrała formę scen z udziałem starców, dorosłych i dzieci, dziwacznie przebranych, odgrywających jakieś niezrozumiałe rytuały i ceremonie, czasem przypominające dziecięce zabawy, a czasem cyrkowe popisy. Niekiedy rozgrywały się one na tle pejzażu, ale nie był to pejzaż realny, a wyobrażony, należący do świata fantazji artysty, pejzaż jego duszy, nacechowany smutkiem i taką samą brzydota, jak zamieszkujące go istoty.

Pojęcia „pejzaż duszy”, „pejzaż wewnętrzny”, tak często stosowane w odniesieniu do krajobrazów młodopolskich, sformułował w swym *Dzienniku poufnym* (*Journal intime*) Henri Frédéric Amiel, XIX-wieczny szwajcarski filozof, poeta i krytyk. Opublikowanie fragmentów utworu w latach 1883–1884 zbiegło się w czasie z rodzącym się symbolizmem. Zawarte na stronach *Dziennika* zdanie: „Un paysage quelconque est un état de l'âme” (w dowolnym tłumaczeniu: „każdy dowolny pejzaż jest odzwierciedleniem stanu duszy”) upowszechniło się jako indywidualny sposób widzenia świata i wyrażania go w sztuce i poezji. Obrazy stanowiące ekspresję „wewnętrznych pejzaży” bardziej odzwierciedlały stan emocjonalny artysty niż rzeczywiste krajobrazy. Malarstwo symbolistyczne – stanowiące projekcję jaźni artysty, stanów podświadomych i fantazji sankcjonowanych przez świadomość – o tyle odwołuje się do form i znaków świata widzialnego, o ile samo chce się z tym światem komunikować. „Pejzaże wewnętrzne” jednak zawsze w jakimś zakresie wykorzystują elementy pejzażu rzeczywistego, ale są jakby jego psychiczną transmutacją. Mogą wyrażać afirmację bądź negację świata, stanowić wyraz wyznawanej filozofii bytu albo chwilowego nastroju. W polskim malarstwie symbolistycznym okresu Młodej Polski „pejzaże wewnętrzne” pojawiały się w obrazach wielu artystów.

Pejzaż odgrywał ważną rolę w twórczości JACKA MALCZEWSKIEGO. Większość przedstawień w jego obrazach rozgrywa się w pejzażu. Nie jest on jednak rzeczywisty. Malczewski kochał przyrodę, ale w sztuce nie chciał być odtwórcą krajobrazów. Z bezpośredniej obserwacji powstały jedynie nieliczne widoki, przedstawiające zakole Wisły czy krakowski Zwierzyniec, które artysta malował z okien swojej willi, położonej w tej właśnie dzielnicy Krakowa. W obrazach symbolistycznych kreował pejzażowe tła z pamięci i wyobraźni. Były częścią jego idealnego świata. To pejzaże skojarzeniowe, „wewnętrzne”, ale zarazem syntetyzujące niejako istotne cechy równinnego pejzażu Mazowsza, w którym Malczewski dorastał i który ukochał na całe życie. Ten pejzaż był dla niego symbolem ojczyzny. Sam mówił o tym tak:

[...] nigdy nie zacieśniałem polskości mojej sztuki do pewnych wąskich, z góry nakreślonych ram. Wyspiański na przykład ograniczał pojęcie polskości do jednego miejsca. Często prowadził mnie na Wawel i mówił: *To jest Polska*. Tymczasem ja mu zawsze tłumaczyłem, że Polska to te pola, miedze, wierzby przydrożne, nastrój tej wsi o zachodzie słońca [...] – to wszystko bardziej polskie niż Wawel, to jest to, co artysta-Polak powinien przede wszystkim starać się wyrazić (Brzękowski, cyt. za: Kudelska, s. 784).

Syn Malczewskiego, Rafał, także artysta malarz, analizując pejzaż w jednym z obrazów ojca powiedział, że jest on „esencją polskiego pejzażu. Jest prawdziwszy niż taki, który by był malowany z natury”, że mówi on o naturze „więcej, intensywniej, liryczniej”, że odkrywa jej „emocjonalną potencję” (cyt. za: Jakimowicz, s. 161). Malczewski wierzył w duchowo-materialną naturę świata. Przyroda była dla niego sferą ducha. Tylko taką przyrodę mogły zamieszkiwać jego fauny, ruszałki, chimery i anioły. Tylko w tak pojętej przyrodzie mogła się pojawić personifikacja wiosny.

Podobnie traktował pejzaż VLASTIMIL HOFMAN, dla którego twórczość Malczewskiego była wzorem w sensie ideowym i formalnym. Hofman rzadko podejmował tematykę patriotyczną. Zajmowały go sprawy egzystencji zwyczajnych ludzi, mieszkańców ubogich przedmieść i polskiej wsi, oraz bardzo swoiście pojmowana tematyka religijna. Hofman wyraźnie przyjął postulaty katolickiego modernizmu, usiłującego wyzwolić wiarę z obrzędowości, a nawet oddzielić ją od instytucji Kościoła, przywrócić jej istotę, jej duchowy i osobisty wymiar. Matka Boska w obrazach Hofmana to polska wieśniaczka w serdaku, tuląca Jezusa tak, jak każda ziemską matką tuli swoje dziecko. Podobnie swojsko przedstawiał św. Jana – jako płowowłose pacholę w serdaku z baraniej skóry założonym futrem na wierzch.

Bohaterami dzieł artysty były często dzieci, związane jeszcze przez swą niewinność z duchowym wymiarem bytu, w sposób naturalny niejako kontaktujące się z aniołami czy nadprzyrodzonymi istotami ze świata baśni i legend. To one w *Koncerte* adorują Matkę Boską z małym Jezusem na kolanach czy, jak w innych dziełach tego rodzaju, przygrywiają małemu Zbawicielowi na skrzypkach i fujarkach. Wszystkie te sceny rozgrywają się u Hofmana w melancholijnym, polskim pejzażu, najczęściej wiosennym lub zimowym. W dziełach tego artysty, podobnie jak u Malczewskiego, realizm przedstawień współegzystuje z idealizmem treści.

Wypowiedź Malczewskiego o pojmowaniu istoty polskości przez STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO jest najlepszym komentarzem do jego obrazu *Planty o świcie*. Wyspiański rzadko malował pejzaże, ale i w tym gatunku objawił swój geniusz. Przywołane już dzieło, prezentowane w Sali Obrazowej Pałacu Prezydenckiego, a także *Chochoły* i cykl widoków na kopiec Kościuszki z okna pracowni przy ulicy Krowoderskiej w Krakowie, z których jeden prezentujemy w zimowo-świątecznej odstonie dekoracji, należą do szczytowych osiągnięć artystycznych Młodej Polski. Wyspiański łączył w nich realizm przedstawienia z secesyjną stylizacją formy i symbolistycznymi treściami. Wszystkie cechuje bowiem swoiste „historyczne napięcie”, nasuwające na myśl istotne narodowe sprawy. Wyspiański był też prekursorem pejzaży fantastycznych, inspirowanych naturą, ale w większym stopniu stanowiących projekcję własnych, niesamowitych wizji. Transponując realne motywy w fantasmagoryczne wyobrażenia, docierał jakby do pierwotności natury, jej potęgi i tajemnic, odkrywając w sobie zarazem zachwyty i lęki, jakie zawsze budziła

w człowieku. W tej konwencji stworzył *Skarby Sezamu*, *Topiel* oraz *Motyw zimowy*. Wszystkie te obrazy przełamywały konwencję realizmu, odtwarzającego jedynie świat widzialny. Wykreowane przez wyobraźnię i przebłąski podświadomości, były „pejzażami wewnętrznymi”, reprezentującymi nowy, symbolistyczny nurt, który z trudem torował sobie drogę w sztuce polskiej.

„Pejzażem wewnętrznym” jest też *Bajka zimowa* FERDYNANDA RUSZCZYCA, obraz, w którym zaobserwowany motyw ośnieżonych drzew zmienił się w dekoracyjną, secesyjną arabeskę. Stylizacja dokonała się w dziecięcym niemal zachwycie nad zjawiskiem natury, dając w efekcie dzieło łączące wynik widzenia i wrażenia, odbicia rzeczywistości i stanu uczuć artysty. W *Bajce zimowej* wrażenie przeważa nad widzeniem. Ruszczyca odkrywa w niej przed widzem tajemnicze piękno przyrody, dostrzegalne tylko „oczami duszy” artysty. W drugim obrazie malarza prezentowanym w Sali Obrazowej, zatytułowanym *Pejzaż zimowy*, widzenie i wrażenie zdają się pozostawać w idealnej równowadze. Niepozorność motywu i przypadkowość jego ujęcia łączą ten obraz z metodą twórczą Stanisławskiego, ale jarząca się biel śniegu i nasycony błękit cieni nasuwają skojarzenia z zimowymi krajobrazami Juliana Fałata. Jednak nie wszystkie dzieła Ruszczyca cechuje liryczny nastrój *Bajki zimowej* czy pogodny wyraz *Pejzażu zimowego*. W niektórych jego obrazach ziemia, obłoki, woda jawią się jako groźny żywioł, przytłaczający człowieka. Przyroda jest w nich przedmiotem filozoficznej refleksji artysty, pytaniem o kondycję człowieka w świecie natury. Dzieła te cechuje dramatyczny nastrój, potęgowany dużymi rozmiarami płócien, zaskakującymi ujęciami motywów z niskiego lub wysokiego punktu obserwacji, ciemna tonacja barwna i żywiołowa technika malarska, polegająca na kształtowaniu form rozległą plamą i nawarstwianiu farby, nakładanej szerokim i energicznie prowadzonym pędzlem.

Wyjątkowym dziełem w dekoracji zimowo-świętecznej Sali Obrazowej Pałacu Prezydenckiego są *Anioły z gwiazdami* JÓZEFA MEHOFFERA. To dzieło sztuki dekoracyjnej, różnie w charakterze od innych prezentowanych w tej odsłonie obrazów. Ostatnie dekady XIX wieku i pierwsze dziesięciolecie następnego stulecia nie były heroicznym okresem sztalgowego malarstwa religijnego. Był to natomiast czas znaczących osiągnięć w zakresie malarstwa ściennego i witrażu w zabytkowych wnętrzach kościelnych. Najwybitniejszymi artystami w tej dziedzinie byli Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer. W zakresie malarstwa ściennego obaj „terminowali” u Jana Matejki przy realizacji polichromii w kościele Mariackim w Krakowie. Także wówczas obaj zainteresowali się witrażownictwem. Wyspiański zasłynął w niedługim czasie jako autor witraża *Bóg Ojciec* i polichromii w kościele Franciszkanów w Krakowie oraz jako twórca niezrealizowanych projektów witraży do katedry krakowskiej. Mehoffer od 1895 roku, po wygraniu międzynarodowego konkursu, realizował serię dwudziestu przeszkleń dla katedry św. Mikołaja we Fryburgu, które ukończył w 1936 roku. Był twórcą wielu innych witraży oraz



polichromii, m.in. witraża do katedry we Lwowie, polichromii skarbcza w katedrze na Wawelu i wnętrza katedry w Płocku. W obu dziedzinach Wyspiański i Mehoffer przełamywali konwencje, wprowadzając nowoczesną sztukę w obręb zabytkowych wnętrz. Nie zawsze realizowano ich zamierzenia, nie zawsze rozpoczęty projekt mogli ukończyć. Młodopolska sztuka dekoracyjna wyrastała z romantycznej idei *correspondance des arts* i z późniejszej teorii i praktyki sztuki totalnej Ryszarda Wagnera. Wyspiański i Mehoffer przyswoili je w czasie studiów w Paryżu. W przypadku Wyspiańskiego idee wagneryzmu zostały poszerzone o literaturę i teatr.

Obrazy prezentowane w Sali Obrazowej, Antyszambrze i w korytarzu prowadzącym do gabinetu Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w Pałacu Prezydenckim w Warszawie reprezentują różnorodne tendencje, występujące w malarstwie polskim ostatnich dekad XIX i początków XX wieku. Obok dzieł realistycznych, związanych z estetyką pozytywizmu, pojawiają się obrazy należące ideowo i stylistycznie do epoki modernizmu, kiedy to zazębiały się wpływy impresjonizmu, symbolizmu i secesji. Wszystkie te dzieła łączy nastrojowość – niewyraźny i nieuchwytny ton refleksji, zadumy, smutku lub radości i zachwyty nad pięknem zjawisk przyrody. Nastroj, jako wyraz emocjonalnego stosunku do rzeczywistości, to postawa obca racjonalistycznemu pozytywizmowi, właściwa natomiast neoromantyzmowi epoki modernizmu. W polskim malarstwie pejzażowym tych dwóch epok to rozróżnienie zdaje się nie mieć zastosowania. „Stimmungi monachijczyków” były silnie nacechowane uczuciową postawą romantyczną. Pojęcia „stimmungu” i nastroju zrównał zresztą sam Witkiewicz w cytowanym fragmencie książki o Aleksandrze Gierymskim. Chyba miał rację Jarosław Marek Rymkiewicz pisząc, że „Romantyzm, to taka epoka, która w Polsce nie chce się skończyć”.

wm

## JÓZEF CHEŁMOŃSKI

*Jutrzenka*, 1891

Kto bodaj raz obserwował budzący się, pogodny, letni dzień, chwile zmagania się światła wschodzącego słońca z ciemnością ustępującej nocy, ten doceni prawdę i piękno *Jutrzenki* Chełmońskiego. Artysta uchwycił moment brzasku, gdy słońce schowane jeszcze za horyzontem zabarwia niebo różowawą i oranżową poświatą, spychając ku zachodowi mrok. Nad rozległą łąką, zamkniętą ścianą lasu, unosi się opar porannej mgły. Na niebie jaśnieje planeta Wenus zwana Jutrzenką lub Gwiazdą Poranną.

Tego rodzaju eksperymenty luministyczno-barwne były nowością w polskim malarstwie, podobnie jak „czysty” pejzaż, tzn. krajobraz niepoddany idealizacji, pozbawiony sztafażu, moralizującej anegdoty, sceny rodzajowej czy chociażby ruin. Przypadkowy fragment natury nie był, zdaniem zachowawczej krytyki artystycznej, hołdującej zasadom akademickim, dostatecznie interesującym tematem malarskim. Nowe idee malarstwa pejzażowego rozumiało też niewielu artystów. W tym samym czasie, gdy powstawała *Jutrzenka*, wschody i zachody słońca obserwował i malował na Ukrainie Leon Wyczółkowski, usiłujący samodzielnie, jak twierdził, zgłębić zasady malarstwa impresjonistycznego. O ile Chełmoński uważał tego rodzaju zjawiska za godne uwiecznienia w obrazie, to Wyczółkowski uchwycone przesilenia dnia i nocy traktował jedynie jako studia do swych obrazów „ludowych”, jak nazywał liczne wersje *Rybaków*, *Orki* i *Kopania buraków*, które po wykorzystaniu niszczył. Chełmoński zaczął malować „czyste” pejzaże w 1886 roku, przy końcu kilkunastoletniego pobytu w Paryżu, pod wpływem malarstwa francuskich artystów z grupy Barbizon i niewątpliwie też impresjonistów. Po powrocie do kraju w 1887 roku, osiadł w Kuklówce pod Łowiczem i zaczął malować otaczający go pejzaż i codziennie obserwowane zjawiska natury. Czasami wyjeżdżał na Ukrainę, napawając się bezkresem stepów, ogromem szeroko płynących rzek i dziewiczością przyrody. Wyczółkowski, artysta o pokrewnych zainteresowaniach artystycznych i podobnie głęboko i wrażliwie odczuwający przyrodę, mówi o Chełmońskim, że jest „kochankiem natury”, wielkim poetą „wsłuchanym w naturę”, „największym potentatem w sztuce polskiej, jak Chopin w muzyce”. wm



JÓZEF CHEŁMOŃSKI

*Jutrzenka*, 1891

olej, płótno

JÓZEF CHEŁMOŃSKI  
*Dniestr w nocy, 1906*

*Dniestr w nocy* należy do najpiękniejszych, późnych pejzaży Chełmońskiego, stworzonych po powrocie artysty z Paryża i zbliżających jego twórczość do symbolizmu. Ten poetycki nokturn jest również kolejnym przykładem fascynacji malarza surowym pięknem Ukrainy. Obraz przedstawia ujętą z wysokiego punktu widzenia, leniwie wijącą się rzekę. Mroczną senność przyrody ożywia łuna zachodzącego słońca, a mglista poświata – potęgująca wrażenie ciszy i bezmiaru przestrzeni – sugeruje widzowi nastrój kontemplacji urody świata. Chełmoński zrezygnował z precyzji szczegółu na rzecz uogólnionej, niemal abstrakcyjnej wizji. Syntetycznie traktowane, budowane kolorem strefy ziemi i nieba przenikają się, tworząc przesycony mistycznym nastrojem obraz uśpionej natury. Barwa zyskuje w tym dziele status niemal autonomiczny, odgrywa symboliczną rolę. Wysublimowana gradacja błękitnych, szarych i lilioworóżowych tonów podkreśla ulotność przedstawionego zjawiska i nadaje kompozycji jednorodny, elegijny ton. Urzekające autentyzmem ujęcie przyrody odzwierciedla religijny, pełen mistycyzmu i niemal panteistycznego uwielbienia stosunek Chełmońskiego do natury.

ak



JÓZEF CHEŁMOŃSKI  
*Dniestr w nocy*, 1906  
olej, płótno

ALEKSANDER GIERYMSKI

*Wieczór nad Sekwaną*, 1893

Po nieudanym doświadczeniu z malowaną kilka lat *Altaną*, która miała być obrazem impresjonistycznym, a stała się przykładem skrajnego naturalizmu, Gierymski powrócił do obrazów nastrojowych, skupiając się na sztuce harmonizowania kompozycji kolorem. Porzucił przy tym sceny rodzajowe, wybierając motywy krajobrazowe, także miejskie, rozgrywające się w porze przedwieczornej lub nocnej, ze sztucznym oświetleniem ulic gazowymi latarniami. Fascynowały go teraz zjawiska luministyczno-barwne o zawężonej, niskiej skali, wymagające operowania szeroką skalą pół- i ćwierćtonów, zależnie od stopnia ciemności i nasycenia powietrza mgłą; efekty gry światła na ruchliwej powierzchni wody; odbicia i refleksy w mokrym od deszczu bruku ulicy. Podjął na nowo, choć w zmienionej konwencji stylistycznej, przyswojone w Monachium idee malarstwa „stimmungowego”. Ten zwrot w jego twórczości zbiegł się w czasie z głośnym wystąpieniem na temat malarstwa pejzażowego i z realizacjami Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera (1834–1903), amerykańskiego artysty mieszkającego w Londynie. Whistler dowodził, że w naturze nie istnieją same przez się motywy godne malarstwa, takie, które odznaczałyby się doskonałą harmonią. Kreuje je geniusz artysty. Twierdził też, że najbardziej poetycki wyraz natura przybiera wówczas, gdy przygasają krzykliwe kontrasty dnia, gdy spowija ją mrok lub mgła, pozwalając artyście rozwinąć muzyczne harmonie barw, oddziaływać na wyobraźnię widza nastrojem i niedopowiedzeniem. Były to już zapowiedzi symbolistycznego kształtowania obrazu. Gierymskiego z Whistlerem łączyła nie tylko podobna wizja malarstwa, ale też nieprzeciętna wrażliwość oka na stosunki barwne i zdolność rozpoznawania ogromnej skali tonów danego koloru. Wynikało to prawdopodobnie z uzdolnień i fascynacji muzycznych obu artystów i świadomego stosowania w malarstwie muzyczno-barwnych transmutacji.

54

*Wieczór nad Sekwaną* należy do wspomnianej fazy twórczości Gierymskiego. Artysta ukazał fragment płynącej przez Paryż rzeki w zapadającym zmierzchu, z sunącymi po niej holownikami i barkami, z widocznym w głębi Pont du Carrousel i mającymi przy nabrzeżu zabudowaniami Luwru. Dogasające światło dnia przecina bladą łuną górną partię nieba, srebrząc taflę wody i wsączając się różową poświatą w unoszącą się nad wodą mgłą i w pociemniały horyzont. Dla oddania migotliwości rzeki poruszonej barkami, odbijającej ostatnie refleksy słońca, Gierymski zastosował metodę dywizjonizmu, kładąc obok siebie cieniutkie smużki niezliczonych odcieni błękitów, szarości i oranżu. Drugi plan malował syntetycznymi, choć zniuansowanymi walorowo plamami, oddając wrażenie przesyconego wilgocią powietrza. Obraz, uchodzący za arcydzieło polskiego malarstwa pejzażowego, stał się wyznacznikiem nowych tendencji dla skłaniających się ku symbolizmowi artystów przełomu wieków XIX i XX.

wm



ALEKSANDER GIERYMSKI  
*Wieczór nad Sekwaną*, 1893  
olej, płótno

JACEK MALCZEWSKI

*Wiosna*, 1898

Malarstwo symbolistyczne, utrwalające wizje zrodzone w wyobraźni artysty lub projektowane przez podświadomość na jawie czy w marzeniach sennych, jest dziedziną wybitnie podmiotową i subiektywną, ściśle związaną z duchowością twórcy. Z natury rzeczy więc nie poddaje się jednoznacznej interpretacji. Można jedynie próbować nadać mu własny sens, odwołując się do obiektywnych znaczeń form i znaków, zaczerpniętych przez artystę ze świata widzialnego. Takim obrazem jest *Wiosna*. Przedstawia nagą, młodą kobietę oplecioną zeschniętymi białymi białkami i gałęziami, unoszącą się nad ziemią na tle wczesnowiosennego krajobrazu. Jej dziewczęca sylwetka i niewinna nagość to wiosna kobiecości, stanowiąca symboliczny odpowiednik budzącej się do życia przyrody. Z nowym życiem kojarzy się też gniazdo widoczne wśród powoju, do którego nadleciał ptak, głaskany, jak się wydaje, przez boginkę, a także jej wznoszący ruch, będący przeciwieństwem zimowej martwoty. Personifikacja wiosny jest istotą cielesną, tak samo rzeczywistą jak inne elementy przedstawienia. Malczewskiemu wielokrotnie zarzucono, że twory swej imaginacji ukazywał z tak dobitną realnością. Tymczasem artysta głęboko wierzył, tak jak jego duchowy patron Juliusz Słowacki, w duchowo-materialną naturę świata. Nie różnicował więc sposobu odtwarzania postaci wyobrażonych i rzeczywistych. Przeciwnie, realizmem jednych i drugich podkreślał ich ontyczną równorzędność.

wm





JACEK MALCZEWSKI

*Wiosna*, 1898

olej, płótno

## STANISŁAW MASŁOWSKI

*Wschód księżycy, 1884*

Nokturn, ukazujący rozlewisko wodne z refleksami światła księżycy podnoszącego się zza horyzontu, powstał – według przekazu samego artysty – z inspiracji fragmentami poematu Juliusza Słowackiego *Beniowski*. Poeta opisuje tam kilkakrotnie staw położony w ogrodach zamku w Ladawie, posiadłości „wielkiego oryginała”, Ferdynanda Filipa Ladawskiego, ojca Anieli, ukochanej Beniowskiego. Słowacki w sposób prawdziwie impresjonistyczny śledzi zmienność tafli wody w zależności od stanu aury i pory dnia, pisząc na przykład: „W tym stawie widać było twarz jaskrawą Słońca”, „I była to gwiazd kryształowych wanna” lub w innym miejscu:

*Stawy – to tarcze z tęczy kolorów  
Gdzie się łabędzie białe za gwiazdami  
Gonią, podobne do srebrnych upiórów.  
A na nie księżyc jasnymi oczami  
Patrzy, na niebie jeden – przez topole.  
A drugi taki złoty księżyc – w dole.*

Masłowski odtworzył, jak się wydaje, ustęp z Pieśni pierwszej, w którym Beniowski, opuszczając rodzinne strony, „rzuca okiem na dom swej kochanki”, widzi „dąb zamyślony [...] żeniony z topolą” i księżyc, który „wstąpił krwawy I I oczerwieniać zaczął staw Ladawy”. Istotą obrazu nie jest jednak zgodność z takim czy innym fragmentem *Beniowskiego*, ale podjęcie przez artystę problemu luministycznego, polegającego na ukazaniu natury w przedwiecznym mroku, który pochłania wszystkie barwy i zaciera kontury elementów pejzażu, oraz na uchwyceniu efektów penetracji światła księżycy w powietrzu, na ziemi i na wodzie w postaci refleksów i różnicowanego nasycenia tonów barwnych.

W obrazie widać powierzchnię stawu z czerniejącymi nad nią sylwetami drzew. Niebo, z gasnącą poświatą słońca, przyjmuje zimne barwy szarości i zgaszonych błękitów. Na tle ciemności i lustro wody odbijającego resztki światła opalizuje podnosząca się mgła. Gęstniejącą ciemność rozrywa gwałtownie złocista tarcza księżycy, widniejąca w przezroczu drzew, i jej odbicie w wodzie, biegnące migotliwą smugą aż ku krawędzi obrazu.

*Wschód księżycy* – najwybitniejszy obraz w dorobku Masłowskiego – reprezentuje typ malarstwa „stimmungowego”, którym artysta zainteresował się w latach osiemdziesiątych XIX wieku, obracając się w kręgu awangardy polskiego naturalizmu, skupionej w Warszawie wokół Stanisława Witkiewicza. Niezależnie od inspiracji malarstwem „monachijczyków”, nie sposób nie dostrzec pokrewieństwa motywu obrazu ze znanymi dziełami Claude’a Moneta: *Zachód słońca* (1872) i *Impresja – wschód słońca* (1874).

wm



STANISŁAW MASŁOWSKI

*Wschód księżyca*, 1884

olej, płótno

JAN STANISŁAWSKI

*Sad*, [ok. 1895]

Jan Stanisławski należy do grona najwybitniejszych malarzy okresu Młodej Polski. Był mistrzem „małych form” pejzażowych, autorem niewielkich, początkowo realistycznych, a następnie impresjonistycznych i ostatecznie dynamicznie, szeroko i z rozmachem malowanych kompozycji, które odzwierciedlały fascynację malarza zarówno przyrodą, jak i światłem oraz barwą. Stanisławski uważany był za „najbezinteresowniejszego, najczystsze czciciela natury”, twórcę pejzaży, które „śpiewają, jak szumy i dumki ukraińskie”.

W latach w 1885–1895 Jan Stanisławski przebywał w Paryżu, ówczesnej mekce artystycznej, w której toczyły się „najgorętsze boje impresjonizmu”. Jednak Paryż „nie zrewolucjonizował go”, lecz uświadomił i utwierdził we własnych poszukiwaniach malarskich, podbudowanych tu teoriami impresjonistycznymi, według których „nie przedmioty, nie kształty, nie barwy, lecz światło, które je objawia, zmienia co chwila i tworzy po prostu, jest istotną realnością optyczną”. W słuszności przyjętego programu malarskiego utwierdziła również Jana Stanisławskiego paryska przyjaźń z Józefem Chełmońskim i toczona z nim przez prawie cztery lata dyskusje na temat „czystego pejzażu”.

Pobyty w Paryżu, przerywany inspirującymi wyjazdami na Ukrainę, zaowocował nastrojowymi pejzażami malowanymi przy użyciu prześwietlonej słońcem palety barwnej. Powstała wówczas kompozycja utrzymana w złocisto-rdzawej tonacji barwnej, ukazująca jesienny sad. Artysta za pomocą drobnych plamek kolorów odtworzył kolorystykę skąpanych o tej porze roku w ostrym słońcu drzew, rzucających długie cienie oraz ożywionych migoczącymi na liściach i pniach jasnymi refleksami barwnymi. To zainteresowanie grą światła i posługiwanie się bliską pointylizmowi techniką zbliżają kompozycję Stanisławskiego do prac francuskich impresjonistów.

ukz



JAN STANISŁAWSKI  
*Sad*, [ok. 1895]  
olej, deska

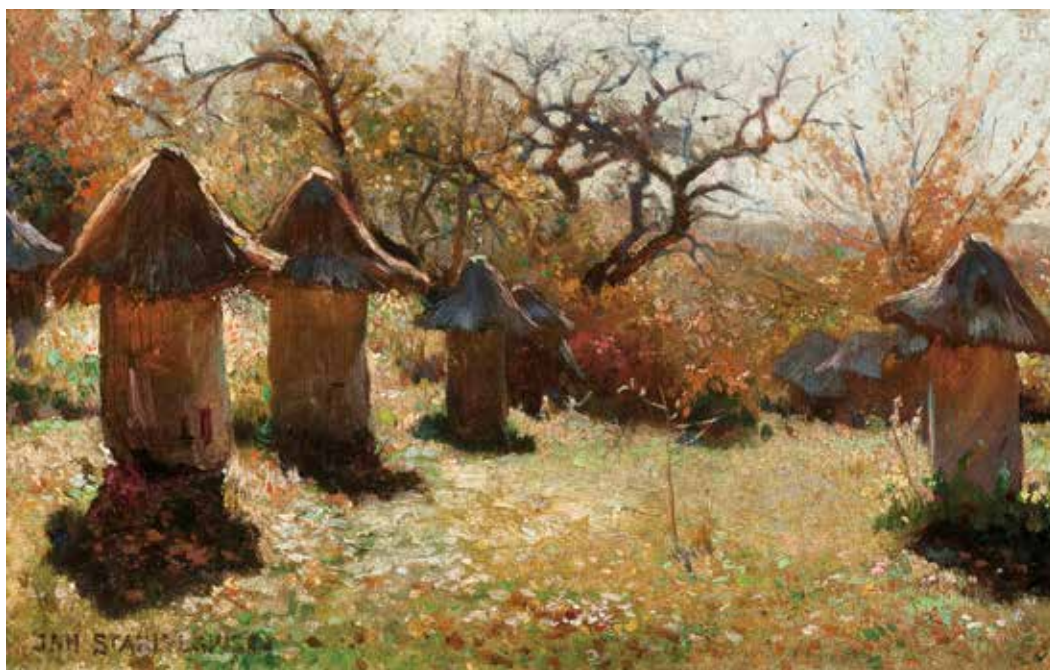
JAN STANISŁAWSKI

*Ule na Ukrainie, 1895*

Malowany w Paryżu miniaturowych rozmiarów obraz Jana Stanisławskiego, przedstawiający *Ule na Ukrainie*, należy do najpiękniejszych i najlepiej rozpoznawalnych przykładów interpretacji francuskiego impresjonizmu w malarstwie polskim. Uchwycony „pod słońce” fragment pasieki z ulami ustawionymi rytmicznie wśród gęstwiny krzewów i drzew owocowych kresowego sadu stał się dla artysty pretekstem do zarejestrowania wrażenia wywołanego przez światło, odtworzenia migotliwej gry letniego, mocnego słońca i uchwycenia na płótnie zmienności barw przezeń wywołanych. Wydrążone w pniach ule rzucają różnobarwne cienie: łąka – pełna kwiatów, malowana drobnymi plamkami kolorów, niemal pointylistycznie – sprawia wrażenie rozedrganej, a ukazane w głębi, poskręcane, bezlistne gałęzie starej jabłoni tworzą na tle nieba efektowną i dekoracyjną sieć, dodają kompozycji dramatyzmu.

Jednak dywizjonizm i postawa impresjonistów, rejestrujących ulotne zjawiska, nie była bliska pełnemu temperamentu artyście. Eksperymenty impresjonistyczne Jan Stanisławski zarzucił już po kilku latach, koncentrując się na przesyconych symboliką, pełnych ekspresji i spontaniczności miniaturowych studiach pejzażowych, malowanych w plenerze.

ukz



JAN STANISŁAWSKI  
*Ule na Ukrainie*. 1895  
olej, płótno

WŁODZIMIERZ TETMAJER

*Krajobraz z Bronowic, ok. 1895*

Ten miniaturowy, jesienny widok fragmentu wsi jest czystą impresją barw i światła. Banalny motyw – kilka bielonych, krytych strzechą chałup stojących nad stawem, otoczonych drzewami o zrudziałych liściach – dostarcza przebogatych wrażeń kolorystycznych. Dominuje barwa jesieni: brąz w szerokiej gamie odcieni – od zimnych brunatów, przez czerwonożółte, miedzianorude i piaskowe, po świetlistą ochrę – dopełniony zszarzałym i fioletowawym błękitem nieba i wody, jarzącą się w słońcu bielą chat i ultramaryną cieni, kładących się pod okapami dachów. Bliki i odbicia w wodzie nadają kompozycji dynamiki oraz potęgują wrażenie momentalności i ulotności widoku. By go uchwycić *alla prima*, w czasie jednego seansu, Tetmajer zastosował niewielki format. Malował szybkimi, zdecydowanymi, a zarazem delikatnymi pociągnięciami pędzla, co nadało całości szkicowy charakter. To dzieło typowe dla wczesnego okresu twórczości Tetmajera, choć i po roku 1900 artysta tworzył czasem impresyjne obrazy, malując czy rysując pastelami łąny zboża oraz sceny ze żniw. Późniejsze jego płótna w znacznej mierze zatraciły spontaniczność wrażenia, nabrały cech dekoracyjności. *Krajobraz z Bronowic*, mimo niewielkich wymiarów, na długo zatrzymuje wzrok. Ten sposób postrzegania przyrody i metodę jej szybkiego utrwalania na miniaturowych, tekturowych podłożach stosował już w tym czasie Jan Stanisławski, który bywał częstym gościem w Bronowicach.

wm





WŁODZIMIERZ TETMAJER  
*Krajobraz z Bronowic*, ok. 1895  
olej, tektura

## STANISŁAW WITKIEWICZ

*Wiatr halny*, 1895

W roku 1886 Stanisław Witkiewicz po raz pierwszy odwiedził Zakopane, ulegając fascynacji Tatrami oraz mieszkańcami Podhala. Tematyka tatrzańska zdominowała również twórczość malarską Witkiewicza. Większość dojrzałych krajobrazów tatrzańskich artysty charakteryzuje się jednorodnością stylu oraz zasobu motywów. Przedstawiają wyłącznie piękno i bogactwo form górskiej przyrody. Do najpiękniejszych z nich należy *Wiatr halny*.

Kompozycja tego surowego zimowego nokturnu składa się z trzech równoległych stref. Pierwszy plan tworzy zaśnieżona hala, pośrodku której widnieją smagane wiatrem świerki, powyżej wznosi się łańcuch górski, a granatowoczarne niebo przesłania warstwa chmur. Białe księżycowe światło tworzy dramatyczne kontrasty, potęgujące wrażenie ruchu – powiewu wiatru halnego. Dzieło, utrzymane w wąskiej, chłodnej kolorystyce, stanowi przykład chromatycznego naśladowania fotografii. Również opracowanie górskiego krajobrazu przypomina ostro kadrowane zdjęcia o wyrazistych, spłaszczających nieco formy zestawieniach jasnych i ciemnych partii. Realistyczne obrazowanie połączone z symbolizacją górskiej przyrody sprawiło, iż *Wiatr halny* należy do najbardziej niezwykłych i oryginalnych pejzaży w malarstwie polskim. ak



STANISŁAW WITKIEWICZ

*Wiatr halny*, 1895

olej, płótno

WITOLD WOJTKIEWICZ

*O zachodzie*, 1903

Pejzaż powstał latem 1903 roku w Godziszowie koło Janowa Lubelskiego, majątku Zamoyskich, zarządzanym przez wuja Witolda Wojtkiewicza. Jest jednym z kilku pierwszych w jego twórczości studiów olejnych. Artysta musiał uznać obrazy za udane, skoro wystawił je w tym samym roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Widok wiejskiej chaty, która jakby schroniła się pod potężnym, rozłożystym dębem i wyniosłymi topolami, ujętej w ciepłym świetle zachodzącego słońca, odtworzony syntetycznymi plamami gęstej farby, kładzionymi szybko, zdecydowanymi, energicznymi ruchami, można by uznać za wzorcowe dzieło szkoły pejzażowej Jana Stanisławskiego. Tymczasem jest to świadectwo wielkiego, samorodnego talentu Wojtkiewicza, który pięć lat wcześniej zaliczył zaledwie kilka miesięcy nauki w warszawskiej Klasie Rysunkowej, a jesienią 1903 roku miał rozpocząć naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wiadomo, że zapisał się do pracowni Leona Wyczółkowskiego, ale na zajęcia uczęszczał rzadko i niechętnie. Nie uznawał żadnych autorytetów w dziedzinie malarstwa. Studium *O zachodzie* objawiło jego zdolność do bystrej obserwacji natury i umiejętność szybkiej i trafnej rejestracji wrażenia. Jednak artysta nie kontynuował malarstwa pejzażowego. Prezentowany obraz pozostał w jego twórczości przykładem unikatowym.

wm



WITOLD WOJKIEWICZ

*O zachodzie*, 1903

olej, tektura

## STANISŁAW WYSPIAŃSKI

*Planty o świcie*, 1894

Obraz ukazuje wzgórze wawelskie ujęte od północy, z alei Plant okalających śródmieście Krakowa. We mgle późnojesiennego poranka, widziane poprzez nagie konary drzew, mającą potężne sylwety katedry i zamku królewskiego. Budzący się pochmurny dzień spowija wszystko wilgotną szarością. W pobliżu tego miejsca, przy ulicy Kanoniczej, biegnącej równoległe do przedstawionej alei Plant, Wyspiański przyszedł na świat i spędził pierwsze lata życia. Okolice Wawelu, głównie bulwar Wisły opływającej wzgórze od zachodu, oraz katedra były miejscami jego ulubionych dziecięcych wycieczek po mieście. Zamek królewski, zajęty podówczas na koszary przez wojsko austriackie, był niedostępny. Wawel rozpałał wyobraźnię Wyspiańskiego od lat szkolnych. Lucjan Rydel, towarzysz jego ówczesnych zabaw, później wybitny poeta i dramaturg, tak opisywał te fascynacje: „nieraz wieczorami patrzyliśmy w okna tych monarszych komnat, zbezczeszczonej i splugawionej i czekaliśmy, czy tam w górze nie przesunie się w oknie którymś jaki cień dostojny i boleśny w koronie Piastów i Jagiellonów” (Rydel, s. 196).

Po latach Wyspiański – jako malarz, poeta, dramaturg i wizjoner – uczynił Wawel symbolem myślenia i mówienia o Polsce. Do okien nawy głównej katedry, restaurowanej na przełomie wieków XIX i XX, zaprojektował witraże, ideowo nawiązujące do poematu Juliusza Słowackiego *Król-Duch*. Przywołał w nich cienie historycznych i mitycznych postaci związanych z dziejami państwa i świadomością narodu, mające się stać duchowymi przewodnikami dzieła Odrodzenia. Swe artystyczne przesłanie zawarł w pisanych jednocześnie rapsodach. Po odzyskaniu zamku królewskiego od Austriaków w 1905 roku stworzył „Akropolis”, wizję zabudowy wawelskiego wzgórza, kojarzącą przeszłość, współczesność i przyszłość, centrum duchowego i politycznego życia Polaków. Wawel z zamkiem królewskim i katedrą uczynił także miejscem akcji swoich dramatów poświęconych ważnym narodowym problemom.

Wyspiański doświadczył losu geniuszy zawsze przekraczających horyzonty swego czasu. Nie został zrozumiany i doceniony. Żaden z jego projektów plastycznych dotyczących Wawelu nie doczekał się realizacji, ale wszystkie weszły do kanonu najwybitniejszych osiągnięć epoki, w której ów wielki artysta, „czwarty wieszcz” Polaków, żył i tworzył.

wm



STANISŁAW WYSPIAŃSKI

*Planty o świcie*. 1894

olej, płótno

JULIAN FAŁAT

*Krajobraz zimowy*, 1915

*Krajobraz zimowy* to wersja obrazu *Potok w śniegu* z 1907 roku, jednego z najpopularniejszych dzieł Juliana Fałata. Artysta, uprawiający zarówno tzw. czysty pejzaż, jak i malarstwo rodzajowe, zasłynął jako niezrównany mistrz widoków zimowych. Posługiwał się najchętniej akwarelą, którą często łączył z gwaszem i tuszem. W jego twórczości młodopolskiej silnie zaznaczyły się wpływy malarstwa krajobrazowego Dalekiego Wschodu. Poznał je w czasie podróży dookoła świata, kiedy odwiedził również Japonię. W Krakowie kult dla drzeworytu japońskiego rozwijał słynny kolekcjoner Feliks Jasieński „Manggha” (1861–1929). Jego udostępniany publicznie zbiór kilku tysięcy dzieł najwybitniejszych pejzażystów japońskich XIX wieku silnie oddziaływał na stylistykę i wyraz polskiego malarstwa krajobrazowego przełomu wieków. Od mistrzów z Kraju Kwitnącej Wiśni polscy artyści uczyli się patrzeć na naturę i docierać do samej istoty widoków oraz zjawisk, a następnie znajdować dla swego wrażenia wyraz w tworzonej dziele. Dzięki nim docenili kompozycyjne i emocjonalne znaczenie pustej przestrzeni, asymetrii, barw achromatycznych oraz eksperymentowali z planami i zaskakującymi ujęciami.

Prezentowany widok nieogarnionej równiny pokrytej śniegiem, z leniwie płynącym potokiem, to jakby wyobrażenie samej zimy. Artysta malował go w Bystrej, ale pierwowzór powstał prawdopodobnie na Polesiu. Obraz zachwyca mistrzowskim ujęciem przestrzeni, świetnym oddaniem aury pogodnego, mroźnego dnia, bogactwem odcieni bieli – raz jarzącej się w słońcu, to znów błękitnawej w cieniach czy ciemnokremowej od refleksów niskich, kłębiastych chmur.

wm





JULIAN FAŁAT  
*Krajobraz zimowy*, 1915  
olej, płótno

VLASTIMIL HOFMAN

*Koncert, 1910*

Obraz jest przykładem malarstwa religijnego łączącego tradycję przedstawień maryjnych z nowymi tendencjami religijnymi i estetycznymi przełomu wieków. Ukazuje Madonnę bez atrybutów świętości, jako ubogą, bosonogą dziewczynę z ludu, ubraną w góralski serdak, tulącą małego Chrystusa, który gra na fujarce. Adorują Ją dwie dziewczynki ubrane w miejskie stroje – modne płaszczyki z mufkami, pończochy i pantofelki oraz barwne, wiejskie chusty. Scena rozgrywa się na tle równinnego, zimowego pejzażu.

Kompozycja oparta została na schemacie ikonograficznym *Sacra Conversazione*, ukształtowanym w średniowieczu, który ukazywał Matkę Boską z małym Jezusem w otoczeniu świętych. Hofman dokonał jego trawestacji, desakralizując ukazane w nim postaci i nadając im ludowy, a przy tym wyraźnie polski charakter. Taka formuła obrazu wskazuje, że artysta przyswoił sobie idee ruchu reformatorskiego, jaki od końca XIX wieku ogarnął chrześcijaństwo w całej Europie. Uległy mu ogromne rzesze kleru i miliony wiernych. Ruch, zwany katolickim modernizmem, stawiał sobie za cel przystosowanie teologii i praktyki wiary do intelektualnych, moralnych i społecznych uwarunkowań nowych czasów. W jego powstaniu zasadniczą rolę odegrał rozwój nauk przyrodniczych i dyscyplin historycznych. Reformatorzy wzywali do odczytania Ewangelii w duchu osiągnięć nauki. Odwołując się do głośnych dzieł Davida Friedricha Straussa *Życie Jezusa* z 1835 roku i Ernesta Renana *Żywot Jezusa* z 1863 roku, kwestionowali boskość Chrystusa, uważając, że był On jedynie natchnionym prorokiem, ale i ideałem człowieka, którego śladami powinna podążać cała ludzkość. W tej postulowanej nowej religii chodziło o to, by wiara, dzięki zaszczerpienemu w duszy człowieka boskiemu pierwiastkowi, stała się osobistym przeżywaniem najgłębszych tajemnic istnienia; by skupiała się na treści, a nie na obrzędowości.

Ten typ religijności – szczerzej, „uwewnętrznionej”, obywatelkiej się bez liturgii – wcielało malarstwo Vlastimila Hofmana. Bohaterowie jego obrazów to biedni, prości, spracowani i czasem ciężko doświadczeni ludzie, zanoszący swe troski do Chrystusa Frasobliwego lub Matki Boskiej z przydrożnej kapliczki. Czytelne w *Koncercie* idee powrotu do źródeł chrześcijaństwa znakomicie odpowiadają ludowej konwencji dzieła. Jest ono także wybitnym przykładem nurtu folklorystycznego w sztuce Młodej Polski.

W *Koncercie* artysta ukazał Chrystusa grającego na fujarce, najprostszym ludowym instrumencie, jaki strugali z wierzbowych gałęzi wiejscy pastuszkowie. Odnosi się on do typu ikonograficznego Chrystusa Dobrego Pasterza, dla którego prefiguracją w sztuce wczesnochrześcijańskiej były przedstawienia greckiego boga Apollina, opiekuna trzód, grającego na fletni lub cytrze. wm



VLASTIMIL HOFMAN

*Koncert*, 1910  
olej, tektura

VLASTIMIL HOFMAN

*Kolędnicy, 1920*

Z okresem świąt Bożego Narodzenia związany jest, zanikający już, zwyczaj kolędowania. Wywodzi się on ze starożytnej tradycji *festum Calendarum*, uroczystego obchodzenia Nowego Roku, kiedy to bawiono się, puszczano w niepamięć urazy, składano życzenia i obdarowywano prezentami. W chrześcijańskiej Europie, a szczególnie we wschodniej Słowiańszczyźnie, związał się on z datą 24 grudnia jako święto Kolady. Słowo 'kolada' znaczyło podarunek i było zniekształconą formą łacińskiego określenia *calendae*, którym w rzymskim kalendarzu nazywano pierwszy dzień miesiąca. W Wigilię Bożego Narodzenia młodzież chodziła od domu do domu, śpiewając pastorałki, życząc gospodarzom zdrowia i urodzaju, w zamian za co otrzymywała koladę (kolędę) w postaci jedzenia i niewielkich datków pieniężnych. Zbierał ją jeden z kolędników, wrzucając do dużego worka z okrzykiem: „Hop! Kolada!”. Z czasem zwyczaj kolędowania objął okres między Bożym Narodzeniem a świętem Trzech Króli i przybrał misteryjną formę. Kolędnicy, często przebrani, chodzili z szopką i z gwiazdą, śpiewając i odgrywając scenki związane z historią Narodzenia Chrystusa.

76

W obrazie Hofmana widzimy grupę kolędników – chłopców i dziewcząt w różnym wieku – przemierzających zaśnieżone pustkowie. Niektórzy mają łapcie na gołych nogach, co wskazuje, że pochodzą z biednych, wiejskich rodzin. Jeden z nich trzyma bałabajkę, a drugi – w fantazyjnym kapeluszu – wielki worek, do którego zbiera kolędę.

wm



VLASTIMIL HOFMAN

*Kolędniczy*, 1920

olej, płótno

STANISŁAW KAMOCKI

*Kościół w Poroninie*, [ok. 1908]

Stanisław Kamocki należał do najwybitniejszych uczniów szkoły pejzażowej Jana Stanisławskiego. Szybko wypracował własny styl, charakteryzujący się zaskakującymi ujęciami motywów i wyrazistą stylistyką opartą na energicznie kładzonej plamie barwnej, żywym, ale zawsze dobrze zestrojonym kolorycie i secesyjnym wyrafinowaniem linearnych elementów kompozycji. W widokach zimowych osiągał sugestywność równą dziełom Juliana Fałata, Stanisława Wyspiańskiego i Ferdynanda Ruszczyca. W początkowym okresie twórczości w kompozycji pejzaży artysty zaznaczył się wpływ XIX-wiecznego drzeworytu japońskiego. Mistrzom *ukiyo-e* („obrazów przepływanego świata”) zawdzięczał też z pewnością umiejętność wrażliwej obserwacji natury i zjawisk atmosferycznych. Najistotniejszą cechą jego malarstwa stała się bowiem nie tyle biegłość w realistycznym oddawaniu wycinka pejzażu, ile chwytanie we wrażeniu istotnych cech jego wyglądu w szybko zmieniających się warunkach oświetlenia i aury, i oddanie tego doznania w obrazie, dzięki znakomicie opanowanemu warsztatowi.

Kamocki często jeździł na Podhale, którego widoki malował we wszystkich porach roku. Do jego ulubionych motywów należały zabytkowe, wiejskie kościółki drewniane. Jedną z górskich miejscowości, którą z upodobaniem odwiedzał, był Poronin, wieś położona niedaleko Zakopanego, w której stał XIX-wieczny, drewniany kościół z potężną, wolno stojącą dzwonnica, otoczony starymi drzewami i niskim, kamiennym murem. Kamocki wybrał do jego namalowania ranek pogodnego, mroźnego dnia, ze świeżo opadłym śniegiem, pokrywającym grubą warstwą dach świątyni i konary drzew, zalegającym zwałami pod murem i na wiejskiej drodze. W krystalicznie czystym powietrzu ostre światło wyraziście rysuje wszystkie kształty, ozłaca drzewa, które rzucają błękitnawe cienie na dach kościoła i mury dzwonnicy, igra barwnymi refleksami na drodze.

Utrwalony w tym pięknym widoku kościół już nie istnieje. Spłonął w 1915 roku. wm



STANISŁAW KAMOCKI  
*Kościół w Parolinie*. [ok. 1908]  
olej, płótno

JÓZEF MEHOFFER

*Anioły z gwiazdami*, 1901

*Anioły z gwiazdami* to karton do polichromii sklepienia skarbcza katedry na Wawelu, miejsca niedostępnego dla ogółu, w którym od wieków przechowywano relikwie, pamiątki królewskie i najcenniejsze utensylia kościelne. Dekorację tego XV-wiecznego wnętrza zamówiono w związku z prowadzoną od 1895 roku restauracją katedry. Mehoffer, artysta zyskujący w owym czasie międzynarodową sławę realizacją witraży dla katedry w szwajcarskim Fryburgu, zaprojektował polichromię pokrywającą wszystkie wolne powierzchnie ścian i sklepienia skarbcza. Ideowy program dekoracji łączył wątki narodowe z religijnymi. Obok scen figuralnych o charakterze historycznym i biblijnym, znaleźć się miały stylizowane motywy angeliczne, heraldyczne, astralne i roślinne.

W 1903 roku prace nad polichromią zostały raptownie przerwane przez włodarza katedry, kardynała Jana Puzynę. Pretekstem były protesty zwolenników rygorystycznych idei konserwatorskich, które wykluczały wprowadzanie współczesnych realizacji artystycznych o charakterze trwałym, a więc np. polichromii czy witraży, do zabytkowych budowli. Faktycznym powodem były – jak się wydaje – fragmenty malowideł, w których Mehoffer odwołał się do niezgodnych z doktryną wiary mistycznych idei polskiego mesjanizmu, a szczególnie do idei bytów wyższych, duchów „pierwoidących”, „geniuszy”, ucieleśniających najistotniejsze, duchowe wartości narodu, wywiedzionej z palingenetycznej teorii spirytualnego ewolucjonizmu Juliusza Słowackiego. Fryz z aniołami Mehoffer zdążył jednak zrealizować. Biegł on środkiem podniebia gotyckiego sklepienia, wzdłuż całej jego długości, na tle wyobrażającym niebo roziskrzone gwiazdami. Powtarza kilkakrotnie kompozycję złożoną z popiersi dziesięciu ustawionych w parę aniołów, z gwiazdami w rękach, opracowaną w prezentowanym projekcie.

Malowidło zachwyca wdziękiem i świeżością pomysłu, pięknem dziecięcych twarzy aniołów, czystością linii konturu, wyrafinowaną stylizacją, subtelnym modelunkiem oraz dyskretną symboliką barw.

wm





JÓZEF MEHOFFER  
*Anioły z gwiazdami*, 1901  
akwarela, papier

FERDYNAND RUSZCZYC

*Bajka zimowa*, 1904

Sztuka końca wieku zdominowana została przez symbolizm, szczególnie czytelny w młodopolskim malarstwie pejzażowym – obrazowym odpowiedniku „pejzażu wewnętrznego”, duszy artysty. Cenionym pejzażystą, z upodobaniem odwołującym się do symboliki natury, był Ferdynand Ruszczyk. W 1907 roku, po śmierci Jana Stanisławskiego, artysta objął po nim katedrę pejzażu w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

W malarstwie pejzażowym Ruszczyca odnajdujemy fascynację potęgą żywiołów natury, zwłaszcza wody i ziemi, wraz z jej zmysłowym pięknem. W *Bajce zimowej* artysta uchwycił niezwykle urok fragmentu lasu odrealnionego przez szadź. Pracę nad obrazem Ruszczyk odnotował w swoim *Pamiętniku*: „Zacząłem «Bajkę zimową». Tęgi mróz. Młode drzewko w alei oblepione dziwnie szronem. Rysuję jedno”. Kilka miesięcy później pisał: „Obraz nareszcie się nieco posunął. Nabrał więcej jakiejś bajki zimowej, chcę żeby przypomniał fantastyczne kwiaty i arabeski, jakie w mróz na oknach widać”. Widok oszronionej leśnej polany i ciemnego stawu, uchwyconych podczas silnego mrozu, nabrał przez stylizację tajemniczości i baśniowości. Nastrój ten artysta osiągnął, wyzyskując subtelność secesyjnych form, głównie falistych i prostych linii, tworzących arabeskę drzew i gałęzi, oraz paletę biało-srebrzystych barw, także szczególnie faworyzowanych przez secesję.

ukz



FERDYNAND RUSZCZYK

*Bajka zimowa*, 1904

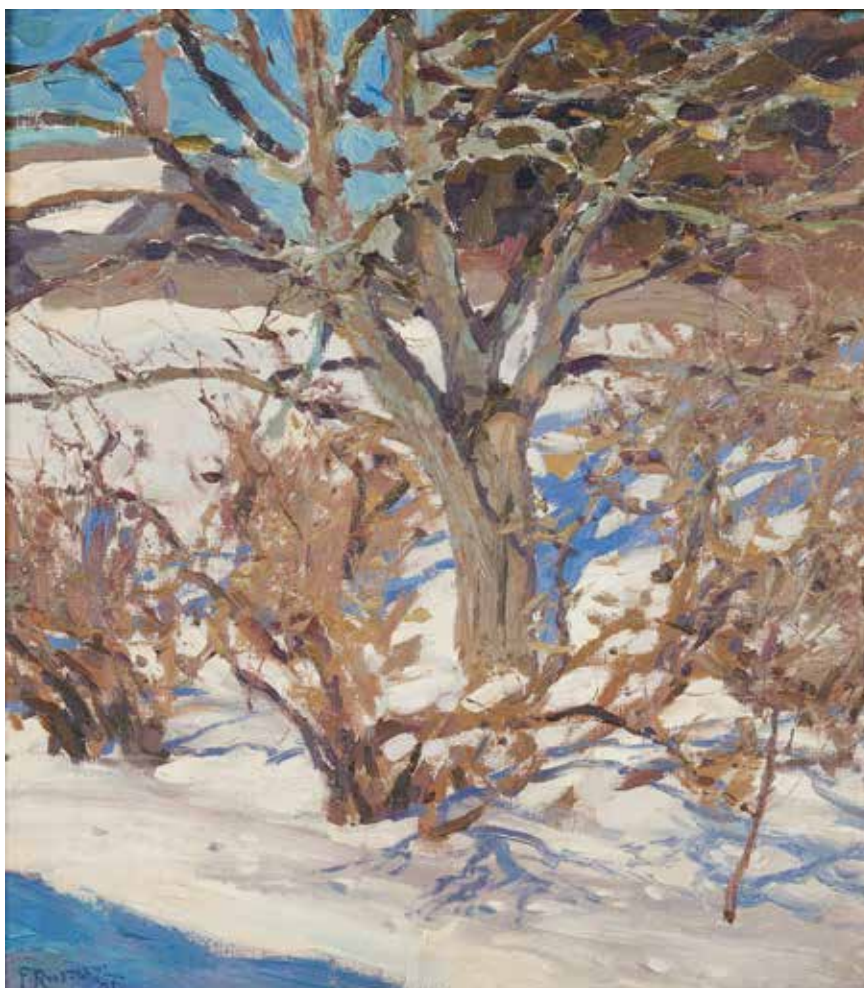
olej, płótno

## FERDYNAND RUSZCZYC

*Pejzaż zimowy*, 1901

Jednym z ważniejszych tematów poruszanych przez malarzy Młodej Polski była natura obserwowana i solidaryzująca się z ludzkimi stanami psychicznymi, wpływająca na nastrój i w zależności od niego interpretowana. Dostrzegano jej potęgę, a przede wszystkim rządzącą ją żywioły. Woda, ziemia, ogień i powietrze narzucały nie tylko tematy malarskie, ale również skojarzenia symboliczne. Mistrzem wśród ilustratorów potęgi żywiołów był Ferdynand Ruszczyc, który – traktowany symbolicznie i emocjonalnie – pejzaż uczynił głównym tematem swojego malarstwa. Szczególnie przez niego faworyzowaną porą roku była niemal romantycznie interpretowana zima. W jej przedstawieniach artysta łączył w charakterystyczny dla siebie sposób treści symboliczne z secesyjną formą, zwłaszcza z tak w tym nurcie lubianą bielą. Szczególną rolę powierzał efektownym kontrastom bieli śniegu z powygigantnymi, ciemnymi konarami i oszronionymi gałęziami. W *Pejzażu zimowym* – przedstawiającym najprostszy temat, jakim jest samotne drzewo otoczone śniegiem – Ferdynand Ruszczyc odkrywa nowy problem: świetlnych refleksów, niebieskich odcieni na białym śniegu. Jest to kompozycja zdominowana różnymi tonami błękitu, a równocześnie obraz epatujący pustką, pociągającą za sobą nastroje melancholii i pesymizmu. Jednak intensywność światła i rozbielonych, słonecznych kolorów jest obietnicą wiosny.

ukz



FERDYNAND RUSZCZYK

*Pejzaż zimowy*, 1901

olej, płótno na tekturze

## STANISŁAW WYSPIAŃSKI

### *Widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki, 1904*

To jedno z ponad czterdziestu dzieł ukazujących ten sam motyw, które Wyspiański stworzył między grudniem 1904 a początkiem lutego 1905 roku. Wykonane pastelami, utrwalały pejzaż w zmieniających się warunkach pogodowych i w różnych porach dnia. Artysta, już wówczas bardzo chory, prawie nie opuszczał swego mieszkania przy ulicy Krowoderskiej. Do malowania pejzażu widocznego z okien pracowni namówił go Feliks Jasieński „Manggha”, koneser i kolekcjoner dzieł sztuki, publicysta, wybitna postać młodopolskiego Krakowa. Jasieński wspominał w swej *Mandze* (książce stanowiącej zbiór pisanych refleksji, której tytuł został zaczerpnięty z albumu szkiców jednego z największych artystów japońskich, Katsushika Hokusai), że zachęcił artystę przywołaniem kilkudziesięciu widoków fasady katedry w Rouen Claude'a Moneta. Widział je w Paryżu i zapewniał Wyspiańskiego, że były one „zupełnie do siebie niepodobne...”, łączyły je tylko „treść i technika”. Monet zaczerpnął pomysł wielokrotnego opracowywania tego samego motywu od japońskich artystów *ukiyo-e*. Wyspiański zapewne znał tego rodzaju przedstawienia Hokusai (1760–1846) czy Utagawy Hiroshige (1797–1858), którzy wielokrotnie tworzyli widoki „świętej japońskiej góry” Fuji. Jasieński w swej bogatej kolekcji japońskich drzeworytów miał ich kilkadziesiąt. Wyspiański mógł też słyszeć o serii widoków jezior tatrzańskich, wykonanych przez Leona Wyczółkowskiego latem 1904 roku. W każdym razie podjął wyzwanie.

Widok z jednego z okien jego pracowni rozciągał się na południowy-zachód, obejmując biegnący ku Wiśle tor kolei obwodowej (obecnie w tym miejscu są Aleje Trzech Wieszców) i widoczne w oddali Błonia Zwierzynieckie, zamknięte łagodnymi wzniesieniami i kopcem Kościuszki, usypanym na wzgórzu św. Bronisławy. Ów monument, wzniesiony rękami rodaków ku czci Tadeusza Kościuszki osiemdziesiąt lat wcześniej, stał się ideowym motywem pejzażu Wyspiańskiego.

Prezentowany widok został wykonany w mroźny, pogodny dzień. Drzewa i krzewy o nagich gałęziach lub pokryte jeszcze zrudziałym listowiem, oświetlone ostrym słońcem, rzucają na śnieg błękitne cienie. Kolorystyka – zawężona do bieli, jasnego beżu podłoża, błękitu, czerni, rudości i szarości – znakomicie oddaje nastrój zimowego poranka. Kształty rysowane kapryśną, secesyjną linią decydują o dekoracyjnym charakterze kompozycji. Stylistyka całej serii wiele zawdzięcza mistrzom japońskiego drzeworytu: to zastosowanie (wymuszonego wprawdzie sytuacją zdrowotną artysty) podniesionego punktu obserwacji, asymetrii, aktywnych kompozycyjnie pustych płaszczyzn, kaligraficznej linii, wysmakowanej, chłodnej gamy barwnej. Zachowało się kilkanaście *Widoków z okna pracowni na kopiec Kościuszki*. Są „zupełnie do siebie niepodobne...”.

wm



STANISŁAW WYSPIAŃSKI  
*Widok z okna pracowni  
na kopiec Kościuszki, 1904*  
pastel, papier





A N T Y S Z A M B R A

## JÓZEF CHEŁMOŃSKI

### *Noc gwiazdzista, 1888*

*Noc gwiazdzista* to letni nokturn, ukazujący rozległą równinę z jeziorem, w którym odbija się rozgwieżdżone niebo. Jest jednym z kilku pejzaży powstałych w latach 1887–1888, które zaznaczyły zwrot w twórczości Chełmońskiego ku malarstwu poświęconemu naturze. Pięć z nich artysta usiłował wystawić w Zachęcie w 1888 roku, ale jury przyjęło tylko jedno dzieło. *Noc gwiazdzista* została odrzucona. Obraz odbiegał od akademickiego szablonu malarstwa pejzażowego. Ukazywał przypadkowy wycinek natury, pozbawiony jakiegokolwiek wzniosłej idei czy szczególnego piękna, był zatem, zdaniem jurorów, nieinteresujący. Afront uczyniony artyście rozpętał prasową dyskusję. Bolesław Prus, uprawiający w owym czasie także krytykę artystyczną, poparł stanowisko Zachęty, zarzucając Chełmońskiemu nierzetelność w oddaniu gwiazd widocznych latem na polskim niebie. Pisał, że „rozrzucone punkciki zamiast konstelacji, pomieszczenie Oriona na niebie czerwcowym albo Herkulesa w grudniu jest takim samym skandalem, jak wymalowanie rogów koniowi albo drzew pomarańczowych na szczycie Świnicy”. Stanisław Witkiewicz, broniąc Chełmońskiego, dowodził, że „prawda w sztuce nie zależy od prawdziwości sytuacji przedstawionej”, i że „niebo Chełmońskiego z całym swoim nieporządkiem astronomicznym jest zupełnie prawdziwe”. Ostatecznie malarz wystawił swe nowe dzieła w Salonie Aleksandra Krywulta w Hotelu Europejskim przy Krakowskim Przedmieściu.

*Noc gwiazdzista*, która powstała z zachwyty nad zwyczajnym, a jednak pięknym zjawiskiem przyrody, przywodzi na myśl fragment ballady *Świtez* Adama Mickiewicza, poety uwielbianego przez Chełmońskiego. Są w niej takie oto strofy opisujące jezioro widziane w pogodną noc:

*Jeżeli nocną przybliżysz się doba  
I zwrócisz ku wodom lica,  
Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,  
I dwa obaczysz księżycy.*

*Niepewny, czyli szklanna spod twej stopy  
Pod niebo idzie równina,  
Czyli też niebo swoje szklanne stropy  
Az do nóg twoich ugina:*

*Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,  
Dna nie odróżnia od szczytu,  
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,  
W jakiejś otchłani błękitu.*



JÓZEF CHEŁMOŃSKI  
*Noc gwiazdzista*, 1888  
olej, płótno

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

*Droga w lesie*, 1887

*Droga w lesie* to pejzaż ze sztafażem, który tworzą dwie chłopskie furmanki, jadące piaszczystą drogą prowadzącą przez las. Jest to jedno ze wspomnianych w omówieniu *Nocy gwiaździstej* dzieł, które Chełmoński przeznaczył na wystawę w Zachęcie w 1888 roku. Ten obraz, z uwagi na „anegdotę”, jury przyjął.

Motywy dominującym jest sosnowy las z wiosennym poszyciem. Zaprzęgi wprowadzają element ruchu, „wciągający” widza w przestrzeń obrazu i stanowią odniesienie do ogromu starych drzew. Las przedstawiony został z tak wielkim autentyzmem, że u wrażliwego widza może wywołać wyobrażenia dźwiękowe czy zapachowe.

Geniusz Chełmońskiego polegał nie na umiejętności wiernego oddawania wyglądu natury, bo to potrafiło wielu malarzy, ale na mistrzowskim chwytaniu jej duchowej esencji, specyficznej aury ukazywanych miejsc i zjawisk. W tym zakresie artysta przekraczał zasady malarstwa realistycznego, stając się mistykiem. Ta właściwość wprowadziła pejzaż Chełmońskiego w epokę modernizmu, który na nowo – po romantykach – odkrył duchową naturę świata.

W 1891 roku Chełmoński namalował wersję omówionego obrazu, zatytułowaną *Dukt leśny*, z analogicznie opracowanym motywem i niewielkimi zmianami kompozycyjnymi. wm



JÓZEF CHEŁMOŃSKI

*Droga w lesie*, 1887

olej, płótno

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

*Żurawie*, 1870

Chełmoński namalował *Żurawie* w 1870 roku, po trzech zaledwie latach nauki malarstwa w Warszawskiej Klasie Rysunkowej i w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona. Jest to dzieło w pełni dojrzałe, zdradzające nadzwyczajną wrażliwość artysty na zjawiska przyrody oraz ujawniające świetnie opanowany warsztat. Obraz charakteryzuje się lirycznym nastrojem, określonym nie tylko przez minorową harmonię barwną – perłowe szarości oddające porę przedświtową i mglistą aurę, ale i przez przedstawiony temat – dramat ptaka ze złamanym skrzydłem, który nie może odlecieć ze stadem. Na tle innych dzieł Chełmońskiego, które powstały w końcu lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych i zdradzały silne jeszcze wpływy malarstwa Gersona, to odznacza się pełnym indywidualizmem i osobistym, wręcz uczuciowym stosunkiem do zaobserwowanego i przedstawionego tematu. Malarz objawił tu też talent subtelny kolorysty, operując wąską gamą zniuansowanych, opalizujących szarości, ciemnych zieleni, brązów, z akcentami pastelowych beżów i drobiną oranżu pośrodku obrazu. Tak nastrojowe i „muzycznie” zestrojone obrazy Chełmoński będzie malował dopiero w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, kiedy, po powrocie z Paryża, zwróci się ku „czystemu” pejzażowi.

*Żurawie* zdecydowanie wyprzedziły swój czas. Wystawione w Zachęcie razem z dwoma innymi dziełami artysty, wywołały oburzenie krytyki. Anonimowy recenzent „Przeglądu Tygodniowego” tak o nich pisał: „Wszystkie trzy są marzeniem we śnie, ale nie obrazami mającymi zajmować wzrok choćby nawet profanów. Tak się nie godzi żartować ze sztuki i z ludzi!”. wm



JÓZEF CHEŁMOŃSKI  
Żurawie. 1870  
olej, płótno

ADAM CHMIELOWSKI

*Zawale*, 1883

W roku 1882 Adam Chmielowski zamieszkał u swego brata Stanisława, który dzierżawił położony nad Zbruczem majątek Kudryńce. Wędrowki po Podolu i Wołyniu zainspirowały go do stworzenia wielu pejzaży, pomyślanych w większości jako olejne studia plenerowe. Wszystkie charakteryzuje prostota motywu oraz podkreślanie zjawisk kolorystycznych i świetlnych zaobserwowanych w naturze. Wyróżnia się wśród nich widok położonego nad Zbruczem, nieopodal Kudryńiec, majątku Zawale. W tamtejszym dworze, należącym do rodziny Dwernickich, artysta miał swoją pracownię.

Kompozycję obrazu zdominował realistyczny zapis natury. Pragnąc podkreślić rozległość krajobrazu, Chmielowski zastosował ujęcie z bardzo wysoka. Z krawędzi niewidocznego na obrazie stoku roztacza się widok na położony na niewielkim wzniesieniu majątek: zabudowania dworskie, chłopskie chaty oraz rozrzuconą wśród wzgórz zielono-brązową siatkę łąk i pól, ponad którą rozpościera się blade niebo. Chłodna, zawężona tonacja kolorystyczna oscyluje wokół jasnych brązów i zróżnicowanych tonów zieleni. Wyeliminowanie pierwszego planu pozwoliło na niemal topograficzne potraktowanie terenu, porównywalne ze zdjęciem lotniczym, a dzięki realistycznemu obrazowaniu została podkreślona przestrzenność i malowniczość okolicy, co z kolei sprawiło, że widok doskonale oddaje specyfikę podolskiego krajobrazu. Kompozycję cechuje niecodzienne, syntetyczne ujęcie, przypominające niemal abstrakcyjny układ łagodnie przecinających się płaszczyzn, budowanych bardziej kolorem niż rysunkiem. Dzieło uchodzi za jeden z najpiękniejszych pejzaży w XIX-wiecznym malarstwie polskim.

ak





ADAM CHMIELOWSKI

*Zawale*, 1883

olej, płótno



K O R Y T A R Z  
P R Z E D G A B I N E T E M  
P R E Z Y D E N T A  
R Z E C Z Y P O S P O L I T E J  
P O L S K I E J

LEON WYCZÓŁKOWSKI

*Morze w Połędze, 1908*

*Pejzaż morski z Połęgi, 1908*

Pejzaże morskie należą do rzadkości w sztuce polskiej XIX wieku i *fin-de-siècle'u*. W głównej mierze przyczyną tego stanu rzeczy było zagarnięcie Pomorza przez Prusy w czasie pierwszego rozbioru Rzeczypospolitej i pozbawienie Polaków swobodnego dostępu do Bałtyku. Pewne znaczenie miało też śródlądowe położenie ośrodków artystycznych: Krakowa, Monachium i Paryża, w których kształcili się polscy artyści, i mierna sytuacja finansowa większości z nich, uniemożliwiająca kosztowne podróże. Istotny był też brak wcześniejszych, rodzimych tradycji malarstwa marynistycznego. Widoki wybrzeży Morza Czarnego czy Morza Śródziemnego pojawiały się wprawdzie już w okresie romantyzmu, na przykład w twórczości Aleksandra Orłowskiego i Januarego Suchodolskiego, ale żywioł wody zaczął interesować malarzy dopiero w ostatnich dekadach XIX wieku.

Wyobrażenie wody – z ruchliwością jej tafli czy nurtu, zmiennością barwy zależnej od pory roku, dnia i aury, z migotliwymi refleksami słońca, księżyca, gwiazd, z lustrzanymi odbiciami chmur, skał, roślinności czy budowli – jest arcytrudnym zadaniem malarskim. Wyczółkowski, uwielbiający wyzwania, mierzył się z tymi problemami wielokrotnie, malując na Ukrainie rozlewiska z brodzącymi rybakami, jeziora tatrzańskie, widoki Wisły i rwące potoki na Huculszczyźnie.



LEON WYCZÓŁKOWSKI  
*Morze w Połędze*, 1908  
olej, płótno

Podobne zadania podejmowali w owym czasie także inni artyści, między innymi Józef Chełmoński, Stanisław Masłowski, Jan Stanisławski czy Aleksander Gieryski. Krajobrazy morskie pojawiły się jednak dopiero w twórczości Stanisława Witkiewicza, który od 1897 roku zaczął odwiedzać Połęgę nad Bałtykiem, a później Lovranę nad Adriatykiem, oraz w malarstwie Władysława Ślewińskiego, osiadłego w Bretanii, obracającego się w kręgu Paula Gauguine'a.

Wyczółkowski, choć był w Połędze już w 1898 roku, pejzaże Bałtyku namalował dopiero w czasie pobytu w tym kurorcie dziesięć lat później. Za pierwszym razem interesowały go tylko sosny, rosnące na wydmach i w parku otaczającym pałac Tyszkiewiczów. Wybrane obrazy dobrze ilustrują podjęte przez artystę zagadnienia malarskie, dotyczące zależności wyglądu morza od stanu aury. Jeden powstał w pochmurny, drugi – w pogodny dzień. Różna ilość światła słonecznego sprawiła, że woda raz przybrała barwę siniofioletową, a raz – błękitno-malachitową. W „pochmurnym” widoku Wyczółkowski użył jako podłoża deskę. Nie pokrył jej gruntem, by wykorzystać słoje drewna jako element kompozycyjny partii nieba, odtwarzający i dynamizujący chmury. Uzyskał ten efekt, malując niebo laserunkowo, półprzezroczystymi plamami barwnymi, zagęszczanymi tylko dla odtworzenia kłębiastych chmur.

Ponownie artysta malował Bałtyk już po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Są to autoportrety na tle morza, o patriotycznym, a zarazem bardzo osobistym charakterze. wm



LEON WYCZÓŁKOWSKI  
*Pejzaż morski z Połagi*, 1908  
olej na sklejce





K L A T K A   S C H O D O W A



## OBRAZY MICHAŁA STACHOWICZA Z *CASTRUM DOLORIS* TADEUSZA KOŚCIUSZKI W KATEDRZE KRAKOWSKIEJ W 1818 ROKU

Dekoracja Klatki Schodowej Pałacu Prezydenckiego została poświęcona TADEUSZOWI KOŚCIUSZCE (1746–1817), generałowi armii koronnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, Najwyższemu Naczelnikowi Sił Zbrojnych Narodowych w antyrosyjskim powstaniu 1794 roku, uczestnikowi walk o niepodległość Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, którego zasługi dla ojczyzny i powszechnej wolności oraz cechujące go cnoty obywatelskie zapewniły mu wiecznotrwałą pamięć potomnych i miano bohatera narodowego.

Koncepcja nawiązuje do zbliżających się rocznic dotyczących postaci Tadeusza Kościuszki. W 2016 roku minie 270 lat od jego urodzin, w 2017 – 200 lat od jego śmierci, a w 2018 – 200 lat od sprowadzenia jego prochów do kraju i pochowania ich w grobach królewskich na Wawelu. Prezentowane dzieła związane są z tym ostatnim wydarzeniem. Dekoracja Klatki Schodowej składa się z sześciu obrazów. Pierwszy, XIX-wieczna kopia *Widoku na Wawel* Jana Nepomucena Głowackiego z 1847 roku, jednego z najwcześniejszych w sztuce polskiej widoków wzgórza wawelskiego, stanowi ikonograficzne tło dla pozostałych, odnoszących się do uroczystości pogrzebowych Kościuszki w kościele katedralnym: *Katafalku Kościuszki w katedrze na Wawelu* Teodora Baltazara Stachowicza i czterech prac namalowanych przez jego ojca, Michała Stachowicza, które zdobiły katafalk Naczelnika: *Apoteoza Kościuszki*, *Przysięga Kościuszki*, *Jerzy Waszyngton dekoruje Kościuszkę orderem Cyncynata* i *Kościuszeko wśród żołnierzy polskich we Francji*. Obrazy Stachowicza-ojca są nie tylko dziełami sztuki, ale pamiątkami historycznymi.

Michał Stachowicz był artystą żyjącym na przełomie epok baroku i klasycyzmu, a jego późna twórczość przyjęła cechy wczesnego romantyzmu. Nie miał wykształcenia akademickiego. Był malarzem cechowym, ale z ambicjami artystycznymi. Pochodził z rodziny mieszczańskiej, skoligaconej z najwybitniejszymi przedstawicielami środowiska malarskiego w Krakowie 2. połowy XVIII wieku. Wykształcił się w Cechu Malarzy i Lakierników, nad którym pieczę sprawowała Akademia Krakowska. Po otrzymaniu patentu mistrzowskiego był kilkakrotnie wybierany na stanowisko starszego cechu. Taką funkcję pełnił w czasie insurekcji kościuszkowskiej. Stachowicz, mimo braków w wykształceniu, anachroniczności i nieporadności formalnej swych dzieł, odegrał ważną rolę w dziejach sztuki polskiej. Był jednym z pierwszych przedstawicieli nowoczesnego malarstwa polskiego, który tworzył obrazy z dawnej i współczesnej historii ojczyzny. Wykreował i wprowadził do narodowej ikonosfery wiele tematów i motywów ważnych dla patriotycznego nurtu malarstwa polskiego XIX wieku.

Według historyka i kronikarza krakowskiego, Ambrożego Grabowskiego, Stachowicz był „zagorzałym wielbicielem Naczelnika”. Jeszcze przed wybuchem powstania – albo tuż po jego rozpoczęciu – namalował obraz alegoryczny *Kościuszko ratujący Polskę przed grobem*, kreujący generała na zbawcę ojczyzny. Inne zachowane dzieła z tego czasu – sceny ślubowania generałów Kościuszki i Wodzickiego w kościele Kapucynów w Krakowie, przysięgi Kościuszki na krakowskim Rynku, z obozów w Bosutowie i Igołomii, wprowadzenia na Rynek armat zdobytych pod Racławicami, wizerunki Naczelnika w sukmanie i krakusce na głowie, jadącego na koniu, plany bitew pod Szczekocinami i Maciejowicami, plany oblężenia Warszawy przez Rosjan i szturm wojsk rosyjskich na Pragę – świadczą o tym, że artysta znajdował się blisko Kościuszki, przemieszczał się z wojskiem, prawdopodobnie w charakterze artystycznego kronikarza insurekcji. Szkice wykonane w czasie kampanii posłużyły mu później do wykonania akwarelowych i gwaszowych kompozycji, którymi zilustrował pamiętnik Filipa Nereusza Lichockiego, opisujący wydarzenia powstania 1794 roku.

Obrazy Stachowicza, powielane później przez niego w licznych replikach, współtworzyły legendę Kościuszki, rodzącą się już w początkach insurekcji. Przyniosły mu one sławę i uznanie. Jego dzieła nabywała elita intelektualna miasta, zamawiano je do magnackich dworów. W Krakowie zlecano mu poważne i prestiżowe prace artystyczne. W latach 1819–1821 na zamówienie ks. Jana Pawła Woronicza, biskupa diecezji krakowskiej, Stachowicz stworzył dekorację pałacu biskupiego w Krakowie. Malowidła ozdobiły amfiladę pomieszczeń w skrzydle zachodnim pałacu. Były to widoki okolic Krakowa, alegorie, sceny rodzajowe, wizerunki współczesnych osobistości Wolnego Miasta. Największą rangę miała dekoracja tzw. Gabinetu Historycznego, w którym Stachowicz wymalował obrazy z dziejów Polski przedrozbiorowej i odnoszące się do czasów mu współczesnych – okresu panowania króla Stanisława Augusta, insurekcji kościuszkowskiej, Księstwa Warszawskiego i walk Legionów Polskich we Włoszech, Królestwa Polskiego i Wolnego Miasta Krakowa. W tym samym czasie na zlecenie ks. Sebastiana Sierakowskiego Stachowicz wykonał malowidła ze scenami z historii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Sali Jagiellońskiej Collegium Maius.

Wszystkie te realizacje wyrobiły mu opinię malarza patriotycznego. Dla sztuki polskiej początków stulecia był tym, kim Jan Matejko dla malarstwa drugiej połowy wieku. W owym czasie nie miał zresztą w Krakowie wielkiej konkurencji.

Gdy zapadła decyzja o sprowadzeniu ciała Kościuszki do Krakowa i pochowaniu go w grobach królewskich na Wawelu, przy pracach artystycznych związanych z ceremonią pogrzebową nie mogło zabraknąć Stachowicza.

Tadeusz Kościuszko zmarł w szwajcarskiej Solurze 5 października 1817 roku i został pochowany w miejscowym kościele jezuickim. Polska patriotyczna opinia publiczna zaczęła rychno domagać się sprowadzenia jego zwłok do ojczyzny i pochowania w grobach królewskich na Wawelu, obok spoczywających tam od kilku miesięcy szczątków księcia Józefa Poniatowskiego. W grudniu 1817 roku Zgromadzenie Reprezentantów Wolnego Miasta Krakowa zwróciło się za pośrednictwem rządu Królestwa Polskiego do cara Aleksandra I, jednego z protektorów Rzeczypospolitej Krakowskiej, z prośbą o zgodę na sprowadzenie szczątków Kościuszki do Krakowa i złożenie ich w podziemiach katedry. Car wyraził zgodę i wyznaczył szambelana dworu ks. Aleksandra Jabłonowskiego do przeprowadzenia tego zadania. Zwłoki Naczelnika sprowadzono do Krakowa 21 kwietnia 1818 roku. Ponieważ data pogrzebu została wyznaczona na 23 czerwca, trumnę z zabalsamowanym ciałem Kościuszki wystawiono w kościele św. Floriana przy Kleparzu. Tymczasem w krypcie św. Leonarda przygotowywano miejsce na sarkofag, a w nawie głównej katedry, przed ołtarzem św. Stanisława, wznoszono katafalk, zaprojektowany przez oficerów wojsk inżynieryjnych Królestwa Polskiego: płk. Adama Bojanowicza i Franciszka Kossa. Jego kształt powielał formy cokołu kolumny Trajana w Rzymie. Boki miały zostać ozdobione malowidłami, których program ideowy opracował ks. Sebastian Sierakowski, a wykonanie powierzono Michałowi Stachowiczowi.

Wspomniane obrazy przeszły burzliwe losy. Po uroczystościach pogrzebowych katafalk został przekazany Towarzystwu Dobroczynności, które miało swoją siedzibę w wydzielonej części zamku królewskiego. Gdy w 1846 roku Austriacy zajęli Wawel i eksmitowali wszystkich użytkowników budowli zamkowych, katafalk, wraz z całym mieniem Towarzystwa Dobroczynności, został przeniesiony do klasztoru Dominikanów. W 1850 roku w Krakowie wybuchł wielki pożar, który strawił znaczną część śródmieścia, w tym także kościół Dominikanów i niektóre budynki klasztorne. Obrazy cudem ocalały. W 1858 roku zostały przekazane Towarzystwu Naukowemu Krakowskiemu, które kilkadziesiąt lat później podarowało je Akademii Umiejętności, a ta z kolei złożyła je w darze Muzeum Narodowemu w Krakowie.

wm

KALINA [artysta działający w Polsce w 2. połowie XIX wieku]

*Widok na Wawel, 1876*

Od czasu rozbiorów Wawel nabrał dla Polaków szczególnego znaczenia. Stał się pamiątką historycznego istnienia Rzeczypospolitej, świadectwem dawnej potęgi państwa, dumy niepodległego narodu. Choć zdewastowany i ograbiony przez zaborców, pozostawał najważniejszym symbolem tożsamości narodowej. Odgrywał kluczową rolę w patriotycznym wychowaniu młodych Polaków. Ze wszystkich dzielnic całymi rodzinami pielgrzymowano do Krakowa, by zobaczyć zamek królewski i kościół katedralny z nekropolią polskich monarchów i bohaterów narodowych, doświadczyć patriotycznych wzruszeń, zaczerpnąć otuchy i nadziei na odmianę losu ojczyzny. Jak pisał w swym pamiętniku Ignacy Domeyko: „[...] jest tam w kryptach i ozdobnych kaplicach żyjąca nasza historia. Kto uwiedziony światem czy próżną nauką oziębnie w miłości do kraju, niech tu wejdzie, westchnie, pomodli się – odejdzie Polakiem. Kto zmęczony widokiem tego, co cierpią nasze niegdyś butne, bogate dzielnice i co stanowi siłę nieprzyjaciela, upada na duchu, stygnie, niech tu wejdzie, popatrzy na krzyże na tych grobowcach – nabierze ducha i nadziei”.

Wawel, zajęty w 1846 roku na koszarę przez wojsko austriackie i zamieniony w cytadelę, stał się niedostępny dla zwiedzających. Zakazem wstępu dla cywili nie objęto jedynie katedry. Austriacy, świadomi ideowego znaczenia świątyni, usiłowali zmienić ją w kościół garnizonowy i przenieść nekropolię do kościoła św. św. Piotra i Pawła, ale opór Polaków udaremnił ten zamiar.

Znaczenie Wawelu dla podtrzymania świadomości narodowej zaznaczyło się wyraźnie w polskim malarstwie pejzażowym. Widoki wawelskiego wzgórza zaczęły się pojawiać od połowy lat dwudziestych XIX wieku. Obraz prezentowany na Klatce Schodowej Pałacu Prezydenckiego, jako ikonograficzne tło dla obrazów Michała i Teodora Stachowiczów z pogrzebu Tadeusza Kościuszki, jest wierną kopią *Widoku na Wawel od strony placu Na Groblach* Jana Nepomucena Głowackiego. Pierwotny, znany też jako *Wawel od północnego zachodu* (w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu), został namalowany przez artystę prawdopodobnie w roku 1847, a więc w rok po zajęciu wzgórza przez Austriaków. Burzowe niebo nad Wawelem zdaje się być symbolem profanacji dokonanej na tym świętym dla Polaków miejscu. O autorze repliki niewiele wiadomo. Nieznane jest jego imię, daty życia ani wykształcenie artystyczne. Prezentowany obraz świadczy o tym, że miał znakomicie opanowany warsztat malarski.

wm



KALINA

*Widok na Wawel*, 1876  
olej, płótno

## TEODOR BALTAZAR STACHOWICZ

*Katafalk Kościuszki w katedrze na Wawelu, ok. 1818*

Wygląd dekoracji żałobnej (*castrum doloris*) w katedrze krakowskiej utrwalił na niewielkim obrazie olejnym Teodor Baltazar Stachowicz.

Widać na nim fragment wnętrza nawy głównej, z przygotowanym do egzekwii katafal-kiem, przy którym wartę honorową pełni kosynierzy. Katafalk stoi na kilkustopniowym podeście, w którego narożach ustawiono kolumny ułożone z karabinów i kos, zwieńczone panopliami – ozdobnie ułożonymi elementami rycerskich zbroi, broni białej (w tym także ustawionych na sztorc kos) i palnej. Widocznymi elementami panopliów przy ścianie frontowej katafalku są Orzeł i Pogoń, godła nieistniejącej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Wokół trumny, spoczywającej na czterech lufach armatnich, położono różgi liktorskie – symbol idei republikańskiej starożytnego państwa rzymskiego, odnoszący się do społecznych przekonań Kościuszki, a zarazem znak jego dyktatorskiej władzy w czasie insurekcji. Na wierzchu trumny widać czerwoną czapkę „krakuskę”, obszytą czarnym barankiem. Niżej, na gzymsie ustawiono rzeźbione, białe orły oraz zapalone lampki oliwne. Płonącymi świecami udekorowano też schody katafalku, którego boki ozdabiają malowidła. Na ścianie frontowej widać kompozycję z apoteozą Kościuszki, a na prawej bocznej, przysięgę na Rynku w Krakowie przed rozpoczęciem insurekcji.

Obraz powstał zapewne na podstawie rysunków wykonanych *in situ*, w nocy z 22 na 23 czerwca. Przekazy uczestników uroczystości pogrzebowych Kościuszki pozwalają stwierdzić, że Stachowicz wiernie odtworzył wygląd katafalku i żałobnej dekoracji. Wnętrze katedry z trumną Naczelnika rysował też Piotr Michałowski (1800–1855), na co wskazuje miedzioryt wykonany według jego pracy przez Karola Pfeiffera.

wm





KATAFAŁ, s. J. TADEUSZA KOŚCIUSZKI  
w Kościele Katedr. Krakowskim, pod Zwłoki Jego  
na dzień 25. Czerwca 1818. r. wystawiony.

TEODOR BALTAZAR STACHOWICZ

*Katafalk Kościuszki w katedrze na Wawelu, ok. 1818*  
olej, blacha

MICHAŁ STACHOWICZ  
*Apoteoza Kościuszki, 1818*

Obrazy Michała Stachowicza, zdobiące boki katafalku, zostały namalowane temperą na płótnie, *en grisaille*, techniką używaną szczególnie do odtwarzania rzeźb i reliefów. Operuje się w niej jednym, na ogół szarym kolorem, różnicowanym walorowo. Biel udatnie naśladuje marmur, szarości – cienie. Kompozycje poświęcone Kościuszcze, wmontowane w boki kamiennego katafalku, naśladowały płaskorzeźby. Stachowicz namalował je w klasycyzującej stylistyce, oddając z dużą precyzją elementy ubiorów cywilnych i mundurów, broń i odznaczenia.

Frontową ścianę katafalku zdobiło malowidło ze sceną alegoryczną, ukazującą personifikację Ojczyzny w żałobnej szacie, która przysiadła na stopniach pomnika Kościuszki i, obejmując urnę z jego prochami, opłakuje śmierć swego obrońcy. U jej stóp, po lewej, namalowano tarczę herbową z orłem w koronie, godłem Rzeczypospolitej. Pośrodku kompozycji, na wyższym stopniu obelisku, widnieje owalny portret Kościuszki, ukazujący go w popiersiu, ubranego w stylizowaną czarną, przepasaną szarfą generalską, z przypiętymi do piersi odznaczeniami otrzymanymi po wojnie polsko-rosyjskiej w 1792 roku: Orderem Orła Białego i Orderem Virtuti Militari. Anioł sławy wieńczy wizerunek bohatera aureolą z siedmiu gwiazd, znakiem najwyższej doskonałości i wieczności. Ten element czyni przedstawienie apoteozą Tadeusza Kościuszki.

wm



MICHAŁ STACHOWICZ  
*Apoteoza Kościuszki*. 1818  
tempera, płótno

MICHAŁ STACHOWICZ

*Jerzy Waszyngton dekoruje Kościuszkę orderem Cyncynata, 1818*

Lewą, boczną ścianę katafalku ozdobiła scena przedstawiająca nadanie Kościuszcze przez Jerzego Waszyngtona Orderu Cyncynata. Streszcza ona zasługi Kościuszki w wojnie o niepodległość Stanów Zjednoczonych.

Po pierwszym rozbiórce Polski w 1772 roku armia koronna została zredukowana. Kościuszkę, wychowanek Szkoły Rycerskiej, kapitan Korpusu Kadetów, przebywał w tym czasie na studiach inżynierskich we Francji. Po powrocie do kraju nie został powołany do służby. Pozostając bez środków do życia, wyjechał w 1776 roku do Ameryki, z zamiarem wzięcia udziału w wojnie toczonyj przez kolonie brytyjskie o niepodległość. Dotarł tam tuż po ogłoszeniu przez Kongres Kontynentalny Deklaracji Niepodległości i proklamowaniu nowego państwa – Stanów Zjednoczonych. 18 października 1776 roku Wydział Wojny Kongresu mianował Kościuszkę inżynierem armii Stanów Zjednoczonych w randze pułkownika. Od tej chwili, aż do końca wojny w 1783 roku, Kościuszkę opracowywał plany i nadzorował budowę fortyfikacji strategicznych miejsc położonych na wschodnim wybrzeżu Ameryki, zagrożonych desantem floty brytyjskiej. Jego dziełem było ufortyfikowanie Billingsport pod Filadelfią, wzniesienie fortu Mercer pod Red Bank, fortu Ticonderoga i umocnienie fortu Independence nad jeziorem Champlain, przy granicy z Kanadą, budowa umocnień obronnych na wzgórzach Bemisa (Bemis Heights) pod Saratogą, i wreszcie wzniesienie potężnego fortu West Point nad rzeką Hudson, najważniejszego, zdaniem Waszyngtona, posterunku w Ameryce. Forty te odegrały ważną rolę w odparciu inwazji Brytyjczyków. Niektóre rozwiązania Kościuszki były nowatorskie w stosunku do dotychczasowej doktryny fortyfikacyjnej, a wszystkie cechowało znakomite wykorzystanie warunków terenowych do celów obronnych. Amerykanie bardzo wysoko oceniali prace Polaka, podkreślając też jego osobiste



MICHAŁ STACHOWICZ

*Jerzy Waszyngton dekoruje Kościuszkę orderem Cyncynata, 1818*  
tempera, płótno

zalety: gorliwość, przedsiębiorczość, wytrwałość i odwagę. On sam nabył w czasie wojennej kampanii bezcenne doświadczenie w zakresie strategii obrony i działania różnych rodzajów broni, głównie artylerii i piechoty. Z bronią w rękę Kościuszko walczył pod koniec wojny, kiedy służył w armii południowej gen. Nathanaela Greene'a. Był naczelnym inżynierem armii, ale po śmierci jednego z dowódców oddziałów piechoty objął po nim komendę. 15 listopada 1782 roku brał udział w potyczce z Anglikami pod James Island, którą sam zainicjował, i w której o mało nie stracił życia. Była ona ostatnim starciem zbrojnym w wojnie o niepodległość Stanów Zjednoczonych. We wrześniu 1783 roku, po sześciu latach służby w armii amerykańskiej, Tadeusz Kościuszko otrzymał awans na generała brygady. W listopadzie tego roku został przyjęty w poczet członków Towarzystwa Cyncynatów, zawiązanego kilka miesięcy wcześniej przez kombatantów rewolucji amerykańskiej. Prezesem Towarzystwa został Jerzy Waszyngton, podówczas naczelnym wodzem amerykańskiej armii. Żołnierze wybrali na swego patrona rzymskiego konsula, Lucjusza Cincinnatusa, żyjącego w V wieku p.n.e., który zapisał się chlubnie w służbie Republiki rzymskiej. Senat obwołał go w 458 roku p.n.e. dyktatorem w wojnie Rzymu z ludem Ekwów. Według legendy, senatorowie wysłani do obwieszczenia Cincinnatusowi nominacji, zastali go orzącego pole. Po zwycięstwie nad Ekwami Cincinnatus zrzekł się urzędu oraz związanych z nim zaszczytów i korzyści, i powrócił do zajęć na roli. Stał się przez to wzorem bezinteresownej służby ojczyźnie, najwyższej cnoty obywatelskiej. W czasach Oświecenia, kiedy sięgano chętnie ponad wzorcami religijnymi do starożytności, postać Cincinnatusa stała się niezwykle popularna, szczególnie w kręgach masonerii. Uosabiał się z nim m.in. król Stanisław August Poniatowski, który polecił namalowanie Marcelemu Bacciarellemu obrazu ilustrującego przytoczoną legendę.

W Ameryce, w latach walki o niepodległość, cnoty uosabiane przez Cincinnatusa były szczególnie pożądane. Stąd zapewne wzięta się popularność tej postaci w kręgach amerykańskich patriotów. Obowiązkiem członków Towarzystwa było czcić pamięć o wojnie o niepodległość i przyczyniać się do krzewienia wolności wśród ludzi i narodów. Każdy członek Towarzystwa otrzymywał Order Cyncynata, który miał postać złotego orła z wizerunkiem rzymskiego konsula na piersi i napisem: *Omnia reliquit servare Rempublicam* (Wszystko opuścił dla obrony Ojczyzny). Na odwrocie, na tle widoku portu i wschodzącego słońca, widniał Cyncynat wsparty na mieczu, obok pługa, wieńczony koroną sławy z napisem *Virtutis praemium* (Nagroda za męstwo), a wyżej złączone dłonie i dewiza: *Esto perpetua* (Trwaj wiecznie).

W malowidle Stachowicza uroczystość dekorowania Kościuszki odbywa się w gronie wojskowych, z których jeden trzyma flagę Stanów Zjednoczonych. Jej uczestnikami są też Indianie – okoliczność, która zapewne nie miała miejsca, ale podkreślała ówczesne ideały amerykańskiej demokracji.

## MICHAŁ STACHOWICZ

### *Przysięga Kościuszki, 1818*

Na prawej, bocznej ścianie katafalku Stachowicz wyobraził przysięgę Kościuszki na krakowskim Rynku, po ogłoszeniu rozpoczęcia insurekcji 24 marca 1794 roku. Ten historyczny moment artysta malował wielokrotnie. Pierwszy z obrazów powstał w 1795 roku, a po nim co najmniej kilkanaście replik w technice olejnej, w gwaszu i akwareli. Ukazywały one zdarzenie z kronikarską dokładnością, na tle zabudowy Rynku i tłumu uczestników – wojska, krakowskich mieszczan i nieprzebranej rzeszy przyjezdnych stronników powstania. Na obrazie przeznaczonym do *castrum doloris* Stachowicz musiał dostroić scenę kompozycyjnie do przedstawienia z drugiej, bocznej ściany katafalku. Ukazał więc przysięgę bez *entourage'u*, z Kościuszką powtarzającym słowa roty w otoczeniu kilkunastu postaci.

Nastroje powstańcze zaczęły narastać w Polsce tuż po przystąpieniu króla Stanisława Augusta do konfederacji targowickiej w lipcu 1792 roku, przerwaniu działań wojennych przeciwko Rosji i podporządkowaniu wojsk koronnych Targowicy. Kościuszko, nie chcąc wypełniać rozkazów zdrajców narodu i ojczyzny, złożył dymisję. Podobnie uczynił ks. Józef Poniatowski i setki innych oficerów. Wielka rzesza patriotów, obrońców Konstytucji 3 maja, w obawie przed represjami udała się na emigrację. Wyjechał i Kościuszko. Za granicą, wraz z członkami Komitetu Emigracyjnego zawiązanego w Lipsku, podjął aktywne działania na rzecz zorganizowania powstania, uzyskania dla niego międzynarodowego poparcia i pomocy finansowej. Liczył nie tylko na rewolucyjną Francję, która 19 listopada 1792 roku uchwaliła deklarację gotowości niesienia pomocy wszystkim ludom walczącym o wolność, ale i na możliwość nakłonienia Turcji do wojny z Rosją. Podstawą siły zbrojnej insurekcji miały być armie: koronna i litewska, liczące około 45 tysięcy żołnierzy, wzmocnione ochotnikami z miast i wsi. Ośrodki spiskowe powstawały też w kraju, obejmując wojsko oraz szerokie kręgi społeczne, w tym postępową i patriotycznie usposobioną magnaterię. Popularność Kościuszki, której liczne dowody odebrał przed wyjazdem z kraju, czyniły go niekwestionowanym kandydatem na przywódcę ogólnonarodowego powstania. Ceniono jego doświadczenie wojskowe wyniesione z wojny amerykańskiej, zasługi w wojnie polsko-rosyjskiej 1792 roku, międzynarodową sławę, niezłomny patriotyzm i uczciwość. Nastroje w Polsce radykalizowały się po przeprowadzeniu w 1793 roku przez Rosję i Prusy drugiego rozbioru Polski. Tymczasem Francja, uwikłana w wojnę z Anglią, Hiszpanią, Prusami i Austrią, targana wewnętrznymi niepokojami, nie chciała podjąć żadnych zobowiązań wobec Polski. Mało realna okazała się też pomoc Turcji. Mimo to Kościuszko opracował i przekazał delegatom

sprzysiężenia krajowego szereg instrukcji dotyczących przygotowania powstania: agitacji wśród mieszczan i chłopów, trybu pozyskiwania rekruta, gromadzenia pieniędzy, uzbrojenia i zaopatrzenia wojska, wyznaczania miejsc koncentracji. Powołał Małą Radę, która koordynować miała działania ośrodków konspiracyjnych w całym kraju. Nie znając zamiarów Prus i Austrii wobec powstania, rozważał różne plany działań wojskowych.

Podjęta w listopadzie 1793 roku uchwała sejmu rozbiorowego w Grodnie o redukcji armii do 17 tysięcy żołnierzy i wcielenie części pozostałych oddziałów do wojska rosyjskiego przyspieszyły decyzję o rozpoczęciu insurekcji. Gdy gen. Antoni Madaliński odmówił przeprowadzenia redukcji żołnierzy w swej brygadzie wielkopolskiej i 12 marca 1794 roku ruszył z koszar w Ostrołęce w kierunku Krakowa, wybuch powstania był kwestią dni.

Kościuszko przybył do Krakowa 23 marca. Nazajutrz, po odprawie z oficerami garnizonu krakowskiego i mszy w kościele Kapucynów, udał się na Rynek, gdzie czekały wybrane oddziały wojska, kongregacje i cechy z chorągwiami oraz mieszkańcy miasta. Kościuszko ubrany był w popielatą czamare, przepasany generalską szarfą, u boku miał szablę. Jego głowę okrywała czapka „krakuska” z białej wełny, obszyta barankiem. Kościuszko wygłosił krótką przemowę do żołnierzy, po czym Aleksander Linowski, poseł na Sejm Czteroletni i członek sprzysiężenia, odczytał *Akt powstania*. Dokument ten, przygotowany przez Hugona Kołłątaja, ogłaszał Kościuszkę Naczelnikiem insurekcji i zobowiązywał go do niezwłocznego powołania Rady Najwyższej Narodowej. Następnie Kościuszko złożył przysięgę, powtarzając za Linowskim słowa: „Ja, Tadeusz Kościuszko, przysięgam w obliczu Boga całemu Narodowi Polskiemu, iż powierzonej mi władzy na niczyj prywatny ucisk nie użyję, lecz jedynie jej dla obrony całości granic, odzyskania samowładności Narodu i ugruntowania powszechnej wolności używać będę. Tak mi Panie Boże dopomóż i niewinna Męka Syna Jego”.

Stachowicz ukazał ten podniosły moment uroczystości, starając się portretowo przedstawić najważniejszych uczestników zdarzenia, członków sprzysiężenia patriotycznego. Wśród stojących na pierwszym planie po lewej, za Linowskim, rozpoznać można gen. Józefa Wodzickiego, komendanta garnizonu krakowskiego i Gabriela Taszyckiego, generała majora krakowskiej milicji, który odegrał wybitną rolę w przygotowaniu insurekcji i stał się członkiem Rady Najwyższej Narodowej. W głębi zaś, między Linowskim i Wodzickim, widać gen. Józefa Zajączka. Po prawej, za Kościuszką, stoi gen. Franciszek Paszkowski, były sekretarz i ulubieniec Naczelnika, główny organizator uroczystości pogrzebowych w 1818 roku. Stachowicz wyróżnił go ujęciem *en face*. Stojący przy nim zażywny szlachcic w kontuszu to Filip Nereusz Lichocki, ówczesny prezydent Krakowa i powinowaty artysty. W scenie nie mogło zabraknąć kosynierów, których artysta umieścił skrajnie po prawej.





MICHAŁ STACHOWICZ  
*Przysięga Kościuszki*, 1818  
tempera, płótno

MICHAŁ STACHOWICZ

*Kościuszek wśród żołnierzy polskich we Francji, 1818*

Ostatnie przedstawienie, *Kościuszek wśród żołnierzy polskich we Francji*, dekorowało tylną ścianę katafalku. Miało obrazować demokratyczne przekonania Kościuszki, zasadniczy rys jego politycznej osobowości. Sierakowski i Stachowicz nie sięgnęli jednak do scen z insurekcji, nie przedstawili Kościuszki w chłopskiej sukmanie, wśród kosynierów. Wybrali wydarzenie, które miało miejsce we Francji i zostało opisane w pierwszej biografii Kościuszki, autorstwa Marc-Antoine'a Julliena, wydanej w języku francuskim w 1818 roku. Mogło być ono jednak już wcześniej znane w Polsce, z przekazów oficerów polskich oddziałów, które do końca stały u boku Napoleona, a po jego abdykacji oddały się do dyspozycji cara Aleksandra I i powróciły do kraju.

W 1801 roku Kościuszek, przebywający od trzech lat we Francji, zamieszkał na przedmieściach Paryża w domu helweckiego dyplomaty Franciszka Zeltnera, korzystając też często z jego posiadłości Berville pod Fontainebleau. Z czasem osiadł w Berville na stałe. Nieufny wobec Napoleona i jego planów wobec Polski, rozczarowany zniesieniem Republiki, wycofał się z życia politycznego. Z zamiłowaniem uprawiał ogród, hodując ze szczególnym upodobaniem róże. Ubięrał się jak *paysan* – w kubrak, spodnie za kolana, wywijane buty i słomiany kapelusz. W takim stroju czasem nawet przyjmował gości. Tak też przedstawił go Stachowicz w scenie odnoszącej się do wydarzenia, które miało miejsce w 1814 roku, po wkroczeniu wojsk koalicji antynapoleońskiej do Francji i zajęciu Paryża. Według Julliena, polscy kawalerzyści wtargnęli do pobliskiej wioski Cugny i „nieprzyzwoicie się zachowali”. Kościuszek pospieszył chłopom na ratunek i począł surowo karcić żołnierzy: „jaż wam to takie przykłady dawałem? Pod moim że to dowództwem



MICHAŁ STACHOWICZ

*Kościuszko wśród żołnierzy polskich we Francji, 1818*

tempera, płótno

nauczyliscie się wsie pustoszyć i źle się obchodzić ze spokojnymi obywatelami? Takie postępowanie przystoi podłym niewolnikom, którzy w wojnie wynagradzają sobie [własną] niewolę". Ci, zdziwieni polską mową, śmiałością napomnienia, zapytali kim jest, że śmie im się przeciwstawiać i przemawiać takim tonem. „Jestem Kościuszko!” – padła odpowiedź. Na te słowa zawstydzeni żołnierze rzucili się Naczelnikowi do nóg, prosząc o wybaczenie, a zrabowane dobra natychmiast zwrócili właścicielom. Jullien pisał też, że Kościuszko, przedstawiając się żołnierzom, wrzucił się do łez.

Gen. Józef Grabowski, który w 1814 roku był oficerem ordynansowym sztabu Napoleona, opisując po latach w swych pamiętnikach identyczne zdarzenie, utrzymywał, że miało ono miejsce w samym Berville, w pierwszych dniach kwietnia tego roku, a żołnierzami, którzy usiłowali zarekwirować siano dla koni, byli polscy szwoleżerowie z Gwardii Cesarskiej. Grabowski nie wspomina o egzaltowanych przeprosinach, a jedynie o „uchyleniu czapek” na znak szacunku, pisze natomiast, że po powrocie do oddziału żołnierze opowiedzieli o spotkaniu z Kościuszką dowódcy pułku, gen. Wincentemu Krasieńskiemu, który natychmiast zdecydował, że należy odwiedzić Naczelnika. Krasieński wraz z grupą oficerów i szwadronem szwoleżerów udał się do Berville. Wizyta, jak pisał Grabowski, miała dla wszystkich wruszający przebieg, a Kościuszko często się rozrzewniał, mówiąc o niedolach ojczyzny czy wspominając czasy insurekcji.

Stachowicz ukazał Kościuszkę wśród żołnierzy w mundurach pułku szwoleżerów. Ich wymowne gesty wskazują na przeprosiny, a grupa chłopów ze szpadlami w tle – na zorganizowaną, ale poniechaną już, samoobronę. Artysta wymownie zaznaczył wruszenie Kościuszki, przedstawiając go, jak ociera ręką łzy. Scena, choć odnosiła się do wydarzenia we Francji, i tak

przywoływała wspomnienie Uniwersału Połanieckiego, wydane w czasie insurekcji w imieniu Najwyższej Rady Narodowej, który nadawał chłopom wolność osobistą, ograniczał pańszczyznę i zapewniał możliwość dochodzenia krzywd przed sądem. Uniwersał stracił wprawdzie moc prawną po upadku powstania, ale zyskał znaczenie symboliczne. Polacy wiedzieli także, że i później Kościuszko wielokrotnie powracał do spraw ustroju społecznego, m.in. w broszurze *Czy Polacy mogą się wybić na niepodległość?*, w pertraktacjach z Napoleonem, w których swe zaangażowanie w tworzenie Księstwa Warszawskiego uzależniał od gwarancji dotyczących granic oraz ustroju politycznego i społecznego Polski, także w rozmowach z carem Aleksandrem I, i w projekcie „względem poprawy losu włościan”, który opracował w 1814 roku dla Komitetu Cywilnego, zajmującego się przygotowaniem rządów konstytucyjnych w Królestwie Polskim. Kościuszko, nie mogąc zrealizować projektów społecznych we własnej ojczyźnie, usiłował urzeczywistnić je w Ameryce, gdzie przyznaną mu przez Kongres ziemię początkowo przeznaczył dla Murzynów, a część zaległej gaży wojskowej na ich wykupienie i wykształcenie. Ostatecznie ziemię sprzedał, ale z jego funduszy w 1826 roku została w Newark, w stanie New Jersey, założona szkoła dla murzyńskich dzieci, nosząca nazwę „Kosciusko School”.

wm



S A L A P R Z Y  
O K R A G Ł Y M S T O L E

## SZTUKA „DEKADY OPORU”

Momentem przełomowym w powojennej historii Polski był wybór arcybiskupa metropolity krakowskiego, Karola Wojtyły, na papieża w roku 1978, a szczególnie pierwsza wizyta Jana Pawła II w ojczyźnie, latem 1979 roku. Wypowiedziane przez papieża na Mszy świętej w Warszawie słowa modlitwy: „Niech zstąpi Duch Twój! Niech zstąpi Duch Twój! I odnowi oblicze ziemi. Tej ziemi” – zostały odczytane jako błogosławieństwo dla podjęcia działań zmierzających do radykalnych zmian politycznych i społecznych.

Po wizycie papieża wypadki potoczyły się lawinowo. Latem 1980 roku przeszła przez Polskę fala strajków. Rząd, zaskoczony rozmiarem protestu i determinacją strajkujących, musiał zgodzić się na kompromis. W wyniku tzw. porozumień sierpniowych powstał pierwszy w powojennej Polsce Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność” z Lechem Wałęsą jako przewodniczącym. Do organizacji należało blisko 10 milionów Polaków, około 80 procent ludzi czynnych zawodowo. W sztuce zapanowało wielkie ożywienie, adekwatnie do nastroju euforii, jaki nastał w kraju. Podniosłość tematyki narodowej, do której odwoływali się artyści starszego i średniego pokolenia, nawiązując przy tym do tradycyjnej symboliki, mieszała się z agresywną, prześmiewczą sztuką nowych ekspresjonistów, którzy właśnie pojawili się w salach wystawowych. Sztuka – jak dawniej – stała się elementem jednoczącym naród wokół idei walki.

Czas nadziei został przerwany przez władze 13 grudnia 1981 roku wprowadzeniem stanu wojennego. Rozwiązano większość stowarzyszeń twórczych, w tym zrzeszający ponad 12 tysięcy członków Związek Polskich Artystów Plastyków. Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego (WRON) uznała, że i ta organizacja „godzi w porządek publiczny”. W proteście przeciwko zaistniałej sytuacji politycznej, społecznej i zawodowej grupa warszawskich artystów wydała w kwietniu 1982 roku odezwę zatytułowaną *Głos, który jest milczeniem*. Jej autorzy, solidaryzując się z oporem całego społeczeństwa, wezwali środowisko do bojkotu oficjalnych wystaw, zarówno krajowych, jak i zagranicznych, organizowanych przez instytucje państwowe, uznając udział w nich za nieetyczny. Dotyczyło to także plenerów, występów w środkach masowego przekazu i udostępniania im do rozpowszechniania swoich prac. Odwołanie bojkotu artyści uzależniali od zniesienia stanu wojennego, zwolnienia aresztowanych i internowanych działaczy opozycji oraz przywrócenia działalności wszystkich zdelegalizowanych organizacji,



z NSZZ „Solidarność” włącznie. Do tego czasu wzywali do organizowania nieoficjalnego życia artystycznego – urządzania wystaw w prywatnych lokalach, zawiązywania grup dyskusyjnych, zwoływania sympozjów poświęconych kulturze i sztuce. Inicjatywę warszawskich plastyków poparli artyści w całym kraju. Przyłączyli się do nich krytycy i historycy sztuki. Bojkot artystów miał reperkusje światowe, gdyż władze musiały w związku z tym odwołać imprezy ponadnarodowe organizowane w Polsce, m.in. kolejne edycje Międzynarodowego Biennale Plakatu i Międzynarodowego Biennale Grafiki.

Niezależna działalność artystów plastyków stała się w krótkim czasie jednym z nurtów wielkiego ruchu „kultury niezależnej”, kultury „drugiego obiegu”, który współtworzyli literaci, aktorzy, reżyserzy, piosenkarze, muzycy, kompozytorzy, dziennikarze. Objął on wszystkie ważne środowiska artystyczne w Polsce. Czynnikiem spajającym polską kulturę niezależną był etos zdelegalizowanego NSZZ „Solidarność”. Instytucjonalnego wsparcia udzielił dysydemtom Kościół, udostępniając na wystawy, koncerty, spotkania autorskie i wykłady wnętrza świątyń, sale muzeów diecezjalnych i pomieszczenia katechetyczne.

Wystawy odbywały się też w pracowniach i prywatnych mieszkaniach. Na użytek tego rodzaju pokazów jeden z artystów, Marek Sapetto, malował repliki swoich obrazów, mieszczące się w walizce, tworząc oryginalną „instytucję” wystaw walizkowych. O twórczości artystów pisali w prasie „drugiego obiegu” krytycy, którzy w ramach specjalnie zorganizowanej akcji „Rekonesans” jeździli do większych miast i odwiedzali twórców w ich pracowniach.

W 1982 roku zawiązał się Komitet Kultury Niezależnej „Solidarność” o zasięgu ogólnokrajowym, który inicjował i koordynował organizowanie ekspozycji, udzielał stypendiów i subwencjonował wszelkie formy aktywności artystycznej. Fundusze pochodziły zarówno ze wsparcia udzielanego z zagranicy, jak i ze składek społecznych, bowiem NSZZ „Solidarność” już w kilka tygodni po wprowadzeniu stanu wojennego podjął działalność w podziemiu, co łączyło się ze zbieraniem opłat członkowskich. Pieniądze na działalność kulturalną przynosiła też sprzedaż nielegalnych wydawnictw – prasy, książek, znaczków związkowych, pocztówek, grafik itp.

Fenomen kultury niezależnej – drugiej, alternatywnej przestrzeni istniejącej obok oficjalnego nurtu życia kulturalnego, popieranego i finansowanego przez państwo – był zjawiskiem niezwykłym. Historia kultury światowej nie zna drugiego takiego przypadku. Tworzyło

go kilka tysięcy twórców różnych środowisk artystycznych, popierało wiele milionów Polaków. Trwał aż do sierpnia 1989 roku, kiedy opozycja, po wygranych wyborach do sejmu i senatu, utworzyła pierwszy po wojnie, demokratyczny rząd.

Pokaz czterech zaledwie obrazów w Sali przy Okrągłym Stole stanowi fragmentaryczny ogląd zjawiska, jakim była polska sztuka lat osiemdziesiątych XX wieku, „dekady oporu”. Erupcja twórczej energii artystów była ogromna. Wynikała zarówno z potrzeby dostarczenia narodowi znaków identyfikacji niezbędnych do podtrzymania woli i siły oporu, jak i z chęci samookreślenia się w nowej rzeczywistości, kontestowania przemocy, zmanifestowania uczestnictwa w prowadzonej walce. Obrazy, rzeźby, prace graficzne, instalacje, performance i happeningi tworzyły nawarstwiającą się ikonografię, która odzwierciedlała kalejdoskop zdarzeń i zmieniające się nastroje społeczeństwa. Była to sztuka o czytelnym przesłaniu, w dużej mierze publicystyczna, operująca znakami i cytatami, odwołująca się do symboliki sakralnej, ludowej, historycznej, sięgająca do poezji i literatury. Artyści chętnie nawiązywali do motywów patriotyczno-martyrologicznego malarstwa XIX i początku XX wieku. Ta łączność z wielkimi poprzednikami zachodziła na dwóch płaszczyznach – artystycznej i historycznej. Odwołania do twórczości Jana Matejki, Stanisława Wyspiańskiego czy Jacka Malczewskiego uruchamiały historyczną świadomość, legitymizowały patos i nastrojowość, odnosząc współczesną sytuację narodu do czasów zaborów.

W pierwszych miesiącach stanu wojennego dominował nastrój przygnębienia i żałoby, spowodowany aresztowaniami opozycjonistów, drastycznym ograniczeniem swobód obywatelskich i ofiarami pacyfikacji zakładów pracy. W sztuce objawił się on odwołaniami do scen pasyjnych, symbolami krzyża, krat więziennych, drutu kolczastego, różańca. Powrócił też symbol żałobnej Polonii, a także metaforyka uśmierconej ojczyzny, powtarzającej mękę ukrzyżowanego Chrystusa. W miarę upływu czasu szok i smutek zaczęły ustępować nastrojom buntu i oporu. Podziemie okrzepło, podnosząc morale społeczeństwa wydawaną regularnie prasą, książkami, nawet krótkimi komunikatami radiowymi. Tę samą rolę odgrywały organizowane w kościołach i w prywatnych mieszkaniach wystawy. Sztuka może nie przejęła „rządu dusz”, ale z pewnością znowu stała się, jak chciał Matejko, „orężem w walce”. Obok ewokujących nastrojów powagi nurtów: eschatologicznego – symbolizującego los ojczyzny i zniewolonego narodu; metafizycznego – odwołującego się do lepszej ponadmysłowej rzeczywistości, czy mizerabilistycznego – kompromitującego system komunistyczny obrazami gospodarczej nędzy i pauperyzacji społeczeństwa, zaczęły się pojawiać dzieła ukazujące przejawy społecznego oporu. Były to przedstawienia wykorzystujące motywy zaczerpnięte z rzeczywistości, często utrwalone wcześniej aparatem fotograficznym: demonstracje, krzyże z kwiatów i zniczy układowane w miejscach publicznych, widoki gmachów instytucji państwowych i domów mieszkalnych,

na których ktoś napisał „SOLIDARNOŚĆ”, naniósł znaki kotwicy czy litery „V”. Sztuka odreażowała obecność wojska na ulicach miast, brutalne akcje milicji i ZOMO, a także silne wówczas antyrządzieckie resentymenty. W twórczości niektórych artystów pojawiły się odniesienia do telewizyjnego wystąpienia gen. Wojciecha Jaruzelskiego, obwieszczającego wprowadzenie stanu wojennego, do wystąpień cynicznego rzecznika rządu, a nawet do niemieckiej okupacji w latach II wojny światowej i do zbrodni katyńskiej.

Szczególnie skuteczną formą kontestacji stały się wystąpienia i akcje Pomarańczowej Alternatywy, grupy happeningowej wywodzącej się ze studenckiej opozycji Uniwersytetu Wrocławskiego. Grupa rozpoczęła działalność w połowie lat osiemdziesiątych od malowania krasnali na plamach farby, którymi służby komunalne pokrywały antyrządowe napisy. Autor pomysłu i lider grupy, Waldemar Fydrych, twierdził w czasie zatrzymania, że kierował się dialektyką marksistowską, gdyż niewidoczny już napis zawierał pewną „tezę”, zamalowanie było „antytezą”, a krasnal „syntezą”. Nonsens, subwersja, kpina i prowokacja stały się strategią Pomarańczowej Alternatywy, która zorganizowała kilkadziesiąt happeningów we Wrocławiu, w Warszawie, Lublinie i Łodzi. Niektóre akcje gromadziły tysiące widzów. Odbывwały się pod całkiem niewinnymi, albo zgoła „słusznymi”, hasłami: *Rewolucja Krasnali*, *Dzień Mikołaja*, *Dzień Kobiet*, *Dzień Dziecka*, *Kto się boi Papieru Toaletowego?*, *Idzie postęp!*, *Obchodzimy rocznicę Rewolucji Październikowej*, *Dzień Milicjanta*, czy pod tak „proporządkowym” hasłem jak: *Obywatelu pomóż Milicji, pobij się sam!*. Chodziło o sprowokowanie i ośmieszenie milicji, która goniła, łąpała i aresztowała krasnali i świętych Mikołajów, happeningów sadzących na skwerze cebulę, rozdających ludziom papier toaletowy albo wręczających funkcjonariuszom milicji i ZOMO kwiaty.

W malarstwie i grafice językiem groteski i absurdu przemówiło przede wszystkim młode pokolenie artystów debiutujących w latach osiemdziesiątych, reprezentujących nurt tzw. nowej ekspresji. Neoekspresjoniści wyrażali swój bunt podważaniem dawnych kanonów formalnych i ikonograficznych. Ich obrazy – ironiczne w treści, zaczepne, czasem perwersyjne, a nawet obsceniczne – operowały wyrazistą i agresywną stylistyką: intensywnymi, kontrastowo zestawionymi barwami, brutalizacją formy i warsztatową nonszalancją. Niektóre ich dokonania osiągnęły nieprzebytą dotąd w polskiej sztuce granicę wartości estetycznych i etycznych.

Sztuka lat osiemdziesiątych była niezwykle bogata i różnorodna w treści i w formie. I miała wyjątkowo silny rezonans społeczny.

Gdy w 1989 roku Polska stała się wreszcie wolnym krajem, w sztuce wokół tego wielkiego historycznego faktu zapanowała konsternująca cisza. Nie pojawiło się ani wówczas, ani później żadne dzieło, które spointowałoby walkę z reżimem prowadzoną, jeśli już nie od 1945 roku, to przynajmniej w minionej dekadzie. Sztuka lat osiemdziesiątych poradziła sobie z etosem walki, ale okazała się bezradna wobec etosu zwycięstwa.

ANDRZEJ BIELAWSKI

*Cień*, 1984

Obraz Bielawskiego to, w warstwie przedstawieniowej, tylko cień ramy okiennej na szarawym murze czy też trotuarze. W warstwie aluzyjnej i metaforycznej to krzyż – znak nastrojów i żałoby czasu stanu wojennego. Monumentalność i prostota, czystość pomysłu oraz wysmakowana estetyka czynią jednak to dzieło na swój sposób uniwersalnym. To zaś pozwala mu nawiązać łączność z polską historią i sztuką XIX wieku i czasów niemieckiej okupacji, kiedy krzyż stał się znakiem ciężko doświadczanego narodu.

W sensie formalnym obraz Bielawskiego, artysty związanego w latach siedemdziesiątych z nową figuracją, wykorzystuje charakterystyczny dla malarstwa tego nurtu motyw ukazywania fragmentów rzeczywistości w jej lustrzanych odbiciach, refleksach, i cieniach. W przypadku omawianego obrazu fantom krzyża stanowi element niedopowiedzenia, tajemnicy, a więc istoty wiary.

*Cień* jest pierwszym obrazem z serii *Krzyże*, którą Bielawski tworzył w latach 1983–1985.   wm



ANDRZEJ BIELAWSKI  
*Cień*, 1984  
technika mieszana, piłsń

EDWARD DWURNIK

*Dworzec Centralny, 1981*

W połowie lat sześćdziesiątych studiujący na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Edward Dwurnik poznał Nikifora Krynickiego. Spotkanie ze sztuką prymitywisty z Krynicy było dla młodego artysty przełomowe. Dwurnika oczarowała bezpretensjonalność i szczerść, z jaką Nikifor podchodził do malarstwa, służącego mu przede wszystkim do portretowania otaczającej go rzeczywistości. Wzorując się na nim, Dwurnik ruszył autostopem w Polskę, malując po drodze miasta, miasteczka, wsie i ich mieszkańców. Cykl wedut miejskich pt. *Podróże autostopem*, obok cyklu pt. *Sportowcy*, stał się najbardziej rozpoznawalną serią malarską Dwurnika.

Jednym z pierwszych miast, które sportretował w „Nikiforowej” konwencji, była Warszawa. Wykonany w 1966 roku obraz pt. *Okupacja* otwierał wyodrębniony z *Podróży autostopem* osobny cykl, który artysta poświęcił wyłącznie stolicy. Jednym z najsztywniejszych obrazów Dwurnika z cyklu *Warszawa* jest płótno pt. *Dworzec Centralny*, namalowane w listopadzie 1981 roku, czyli tuż przed ogłoszeniem stanu wojennego. Jest to jeden z sześciu obrazów ukazujących pokrytą śniegiem pustą stolicę, na której ulicach gdzieś widoczne są tylko pojazdy wojskowe. Prorocza wizja Dwurnika została doceniona dwa lata później, kiedy otrzymał za nią Nagrodę Kulturalną „Solidarności”.

dk



EDWARD DWURNIK  
*Dworzec Centralny*, 1981  
olej, płótno

KRZYSZTOF KIWERSKI

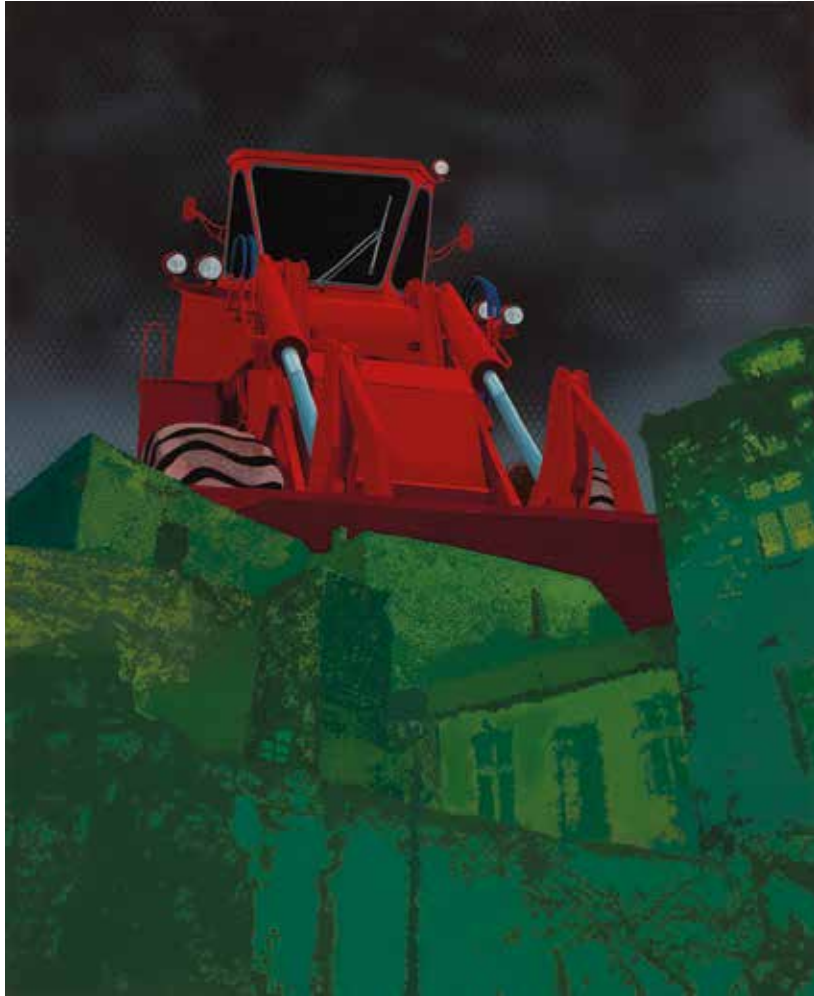
*Uwaga, idzie nowe*, 1979/1980

Potężna czerwona maszyna z hydraulicznymi ramionami, dominująca nad strefą domów, na tle ciemnego, burzowego nieba, na pierwszy rzut oka wydaje się prezentacją jakiegoś przedsięwzięcia budowlanego. Uważniejsze spojrzenie pozwala jednak zauważyć, że mechaniczny twór, zaopatrzony w kilka par reflektorów, wygląda jak inteligentny robot, pełniący jakąś misję. Przycajony, gotowy do użycia siły, zdaje się strażnikiem życia, które toczy się w dole. Są tam domy pokryte żywą, zieloną tkanką, z oknami, w których delikatnie jarzy się światło – znak obecności człowieka. Hiperrealistyczna forma służy uprawdopodobnieniu przedstawienia.

Krzysztof Kiwerski, w którego sztuce maszyny są stałym, ale ciągle ewoluującym motywem, w taki metaforyczny sposób opisał polską rzeczywistość końca lat siedemdziesiątych. Narastało wówczas społeczne napięcie. Sytuacja była na tyle groźna, że rząd wycofał się z zapowiedzianych podwyżek cen żywności. Chwilowo zażegnane niezadowolenie obywateli wybuchło na nowo w sierpniu 1980 roku, dając początek fali strajków, które doprowadziły do powstania pierwszego po wojnie Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”. Groźnie wyglądająca czerwona maszyna to metafora aparatu władzy kontrolującego obywateli. Tytuł *Uwaga, idzie nowe* brzmi jak hasło ostrzegawcze, mobilizujące „czerwonych” do czujności, przygotowujące do zdecydowanej, siłowej reakcji.

wm





KRZYSZTOF KIWERSKI  
*Uwaga, idzie nowe*, 1979/1980  
akryl, płótno

LESZEK SOBOCKI

*Polonia, 1982*

Obraz Leszka Sobockiego został namalowany po wprowadzeniu w Polsce 13 grudnia 1981 roku stanu wojennego, który przerwał kilkunastomiesięczny okres względnie swobodnej działalności Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”, założonego po fali strajków w sierpniu 1980 roku.

Wojna, wypowiedziana przez komunistyczne władze własnemu narodowi, unicestwiła nadzieję Polaków na możliwość zreformowania ustroju socjalistycznego, na rozwój demokracji i poprawę sytuacji ekonomicznej w kraju.

Sobocki, poruszony doniesieniami o ofiarach pacyfikacji zakładów pracy, o aresztowaniach działaczy związkowych i internowaniu dysydentów politycznych, w tym także artystów, namalował żałobną Polonię. Obraz nawiązuje do słynnego obrazu Jana Matejki, przedstawiającego Polonię zakuwaną w kajdany, powstałego po klęsce antyrosyjskiego powstania 1863 roku. Analogie dotyczą zarówno znaczących elementów przedstawieniowych, jak i ukrytego sensu symbolicznego o charakterze politycznym. Żelazne, aresztanckie kajdany, w które zakuwana jest Matejkowska Polonia, zastąpiła wprawdzie u Sobockiego cienka, czerwona wstążka, ale wymowa owego znaku zniewolenia pozostała taka sama. W dziele Matejki oprawcy – rosyjscy generałowie – zostali przedstawieni portretowo. W obrazie Sobockiego tryumfatorzy stanu wojennego są nieobecni. Określa ich jednak wyraźnie barwa symbolicznych okowów, pętających dłonie Polonii. Artysta zaocznie napiętnował ich jako wrogów obywatelskiej wolności i suwerenności własnego kraju, duchowych spadkobierców rosyjskich ciemiężycieli i pogromców powstania styczniowego.

wm



LESZEK SOBOCKI

*Polonia*, 1982

olej, płótno



M A Ł A S I E Ń



## JÓZEF CZAPSKI. SZTUKA I HISTORIA

Dekoracja tzw. Małej Sieni została poświęcona JÓZEFOWI CZAPSKIEMU (1896–1993), artyście, któremu los wyznaczył wyjątkową pozycję w kulturze i historii Polski XX wieku. Czapski był malarzem, pisarzem, krytykiem literackim i artystycznym, oficerem Wojska Polskiego, więźniem obozów jenieckich w Starobielsku, Pawliszczew Borze i Griazowcu, świadkiem i depozytariuszem prawdy o zbrodni katyńskiej, jednej z najbardziej strzeżonych tajemnic władz komunistycznych PRL-u i Związku Radzieckiego.

Malarstwo Czapskiego symbolicznie przybliżają trzy obrazy, zaś jego niezwykłą postać – portret pędzla Jana Lebensteina.

Artysta pochodził z arystokratycznej rodziny Hutten-Czapskich o szerokich koligacjach europejskich. Dzieciństwo spędził w Przyłukach na Mińszczyźnie. Maturę zdał w Petersburgu w 1915 roku i tam rozpoczął studia prawnicze. Po roku nauki został zmobilizowany i skierowany na przyspieszone kursy oficerskie w Korpusie Paziów, elitarnej szkole wojskowej zarezerwowanej dla synów arystokracji, szlachty i wojskowych wysokiej rangi. Gdy w lutym 1917 roku wybuchła rewolucja, Czapski zgłosił się do formowanego w Mińsku I Korpusu Polskiego gen. Józefa Dowbor-Muśnickiego i otrzymał przydział do kawalerii. Jednak już po kilku miesiącach wystąpił z wojska. Przejęty idealistycznymi i pacyfistycznymi poglądami Lwa Tołstoja, Romaina Rollanda i Janusza Korczaka, a także chrześcijańskimi nakazami pokoju i miłości bliźniego, doszedł do wniosku, „że nie wolno służyć w wojsku i nie wolno zabijać” (Herling-Grudziński, [w:] *Czapski i krytycy*, s. 447). Wraz z siostrą i przyjaciółmi wyjechał do Piotrogradu, by w centrum rewolucyjnego żywiołu głosić Ewangelię i hasła powszechnego braterstwa. Misja oczywiście się nie powiodła i w maju 1918 roku Czapski wyjechał do Warszawy. Tu zapisał się do Szkoły Sztuk Pięknych. Ledwo rozpoczęte studia przerwał wyjazd do Rosji Sowieckiej z tajnym zadaniem wojskowym odnalezienia wziętych do niewoli oficerów jego dawnego pułku ułanów i doprowadzenia (za pomocą łapówek) do ich uwolnienia. Znów znalazł się w Piotrogradzie. Kolegów nie uratował. Zostali rozstrzelani. W zrewoltowanej stolicy Rosji zetknął się z Dymitrijem Mereżkowskim, pisarzem i filozofem, z którym rozmowa zaważyła na całym jego późniejszym duchowym życiu.

„Czapski – opisuje to spotkanie Wojciech Karpiński – zwierzał się z bolesnego konfliktu między potrzebą zaangażowania się w sprawy świata a nakazami Ewangelii: jak pozostać wiernym przykazaniu miłości bliźniego w świecie rozdzieranym przez konflikty społeczne, narodowe, w świecie wojen i rewolucji? Merezkowski powiedział mu wówczas: «Pan jest chrześcijaninem i dla Pana zabijanie jest grzechem, to jasne. Ale nie wolno Panu zapominać, że nie żyje pan sam, lecz w świecie, w historii, wśród ludzi, którzy walczą ze sobą, walczą o coś, niech Pan przyjmie na siebie grzeszność świata i walczy o lepsze jutro»” (Karpiński, *Portret Czapskiego*, s. 9). I radził wyjść poza Tołstoja i czytać dzieła Fiodora Dostojewskiego, Wasilija Rozanowa i Fryderyka Nietzschego. Spotkanie z Merezkowskim uświadomiło Czapskiemu, że w życiu nie istnieją rozwiązania bezkonfliktowe; że zachowując moralne pryncypia, można i należy otwierać się na poglądy i racje innych ludzi, grup społecznych czy narodów. I że – jak sam pisał po latach – „uczestnictwo w [...] historii może być nie tylko zbrodnią ludzi drapieżnych czy głupich” (Czapski, *Czytając*, s. 276).

Kolejne miesiące studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych przerwał wybuch wojny z Rosją Sowiecką, w której Czapski wziął udział jako podoficer w 1 Pułku Ułanów Krechowieckich. Za brawurową szarżę, do której poprowadził swój pluton na przeważający liczebnie oddział armii konnej Siemiona Budionnego, wspartą w decydującym momencie przez szwadrony własnego pułku, otrzymał krzyż *Virtuti Militari*. W 1921 roku, po demobilizacji, wyjechał do Krakowa i w Akademii Sztuk Pięknych podjął przerwane studia malarskie. Początkowo jego nauczycielami byli Władysław Jaroński i Wojciech Weiss. W czwartym roku nauki Czapski zapisał się do klasy malarstwa, prowadzonej przez przybyłego z Paryża Józefa Pankiewicza. Należał do studentów, którzy buntowali się przeciwko anachronizmowi współczesnego malarstwa polskiego, zdominowanego przez realizm z naleciałościami impresjonizmu i secesji, przeciwko obciążeniu sztuki tematyką narodową i społeczną oraz jej upatryotycznianiu przez ludową stylizację. Chcieli realizować „czyste” malarstwo, tworzyć obrazy, w których jedynym problemem będzie estetyka wyrazu, oparta na grze barw i właściwie zrównoważonej kompozycji. Tych młodych adeptów sztuki łączyła – jak pisał później Czapski – „walka o elementarz malarski i namiętna bezkompromisowość myślenia malarskiego” (Czapski, *Patrząc*, s. 32). Byli zafascynowani francuskim postimpresjonizmem. Marzyli o studiach w Paryżu, światowej stolicy sztuki.

W 1924 roku Czapski wraz z grupą kolegów, głównie z pracowni Pankiewicza, zorganizowanych w tzw. Komitet Paryski, wyjechał do Francji. Od inicjałów nazwy Komitetu (KP) jego członkowie przeszli do historii sztuki jako kapiści. Byli wśród nich m.in. Zygmunt Waliszewski, Jan Cybis, Józef Jarema, Artur Nacht, Piotr Potworowski. W Paryżu uczęszczali na zajęcia



w Académie Colarossi i w Académie Ranson. W ułożonym i realizowanym przez Pankiewicza programie studiów było też gruntowne poznanie dzieł wielkich mistrzów renesansu, baroku, klasycyzmu, romantyzmu, także obrazów realistów ze szkoły w Barbizon. Z wizyt z Pankiewiczem w Luwrze, z fascynacji prowadzonymi tam wykładami i rozmowami o malarstwie, zrodziła się książka Czapskiego pt. *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wyowiedzi o sztuce*, wydana w 1936 roku.

Kapiści uważali kolor za jedyne srodek budowy obrazu. Zróznicowaną walorowo barwą budowali kształty, stosunki przestrzenne i świetlne przedmiotów, równoważyli kompozycję i „napięcie” na powierzchni obrazu. Liderami grupy byli Cybis i Waliszewski. Czapski przyjął reguły kierunku. Pozostawał wówczas pod silnym wpływem malarstwa Vincenta van Gogha, Paula Cézanne’a i twórczości artystów związanych z tzw. drugą École de Paris, w której krzyżowały się wpływy fowizmu, ekspresjonizmu i kubizmu. W latach trzydziestych ulegał wpływom Henriego Matisse’a i Pierre’a Bonnard, ale podkreślał, że ich malarstwo ukierunkowało przede wszystkim jego sposób widzenia, postrzegania zjawisk.

W Paryżu Czapski poznał wiele znaczących postaci francuskiego życia literacko-intelektualnego. Stał się namiętnym czytelnikiem literatury francuskiej. Najważniejszą lekturą okazała się powieść Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, w której stylu i języku Czapski rozpoznał własną koncepcję sztuki, a w kompleksji psychicznej autora – samego siebie. Proust zachwyił go przede wszystkim umiejętnością chwytania i opisywania ulotnych wrażeń oraz nadawaniem im wyższego sensu, podnoszeniem ich do rangi czystych idei, prawd, nieskazitelnym spekulatywnym myśleniem. Do takiej percepcji świata zdolni są jedynie ludzie obdarzeni wyjątkową wrażliwością, także ludzie chorzy albo znajdujący się w ekstremalnych stanach psychicznych czy skrajnych sytuacjach egzystencjalnych. W opublikowanym w 1928 roku eseju poświęconym Proustowi Czapski uznał, że wrażenie jest „narzędziem odkryć artysty, tak jak doświadczenie dla uczonego”. Rozróżniał przy tym, tak jak Proust, wrażenia utrwalone przez „pamięć mimowolną” (*mémoire involontaire*) i „pamięć wolicjonalną” (*mémoire volontaire*). Tę pierwszą uznawał za ważniejszą, przechowującą czyste wrażenie (Czapski, *Wyrwane strony*, s. 7). Odtąd w swym malarstwie skupił się na rejestrowaniu wrażeń i na znajdowaniu dla nich właściwej formy. Pod koniec lat dwudziestych Czapski zaczął pisać i publikować krytyki literackie i artystyczne. Te dwa nurty jego twórczości – malarstwo i pisarstwo – stały się od tego czasu nie tylko nierozłączne, ale wzajemnie się dopełniały.

Po powrocie do Polski w 1931 roku artysta wystawiał wraz z kapistami, bywał nagradzany. Nadal pociągała go literatura. Z rosyjskim krytykiem literackim Dmitrijem Fiłosofowem,

który wyemigrował z Rosji po rewolucji, i z Jerzym Stempowskim założył w Warszawie klub literacki „Domek w Kołomnie”, który skupiał elitę kulturalną stolicy. Sam dużo pisał i wygłaszał referaty o literaturze i malarstwie.

We wrześniu 1939 roku Czapski wyruszył na front w jednym ze szwadronów 8 Pułku Ułanów. Po kampanii obronnej i agresji Rosji Sowieckiej na Polskę dostał się, wraz z żołnierzami swego pułku, do niewoli rosyjskiej i został internowany w obozie w Starobielsku. Był jednym z ponad trzech tysięcy siedmiuset więźniów tego obozu.

W dwóch innych obozach specjalnych NKWD – w Kozielsku i Ostaszkowie – Rosjanie przetrzymywali dalszych jedenaście tysięcy jeńców – oficerów służby czynnej i rezerwy Wojska Polskiego, policji, żandarmerii, Korpusu Ochrony Pogranicza, Straży Granicznej, więziennictwa, wywiadu. Wśród rezerwistów byli ludzie różnych zawodów – m.in. lekarze, prawnicy, inżynierowie, naukowcy, artyści. W obozie starobielskim Czapski należał do grona osób, które starały się podnieść psychicznie i moralnie uwięzionych. Sam, by nie poddać się obezwładniającej rozpacz, zaczął spisywać z pamięci historię malarstwa od klasycyzmu do współczesności.

Wiosną 1940 roku, na podstawie decyzji Stalina, rozpoczęto likwidację obozów. Uwięzionych, pod pozorem zwolnienia, wywożono etapami na miejsce kaźni i mordowano strzałem w tył głowy. Czapski, wyselekcjonowany z transportu, trafił do obozu w Pawliszczew Borze, a następnie do obozu w Griazowcu pod Wołogdą. NKWD zgromadziło tam blisko czterystu wybranych polskich jeńców do realizowania perspektywicznych planów politycznych. Tylko oni, jak się później okazało, uniknęli losu pozostałych czternastu tysięcy oficerów i żołnierzy. W Griazowcu Czapski wygłosił serie prelekcji dla uwięzionych kolegów na temat malarstwa polskiego i francuskiego oraz literatury francuskiej. W ramach konwersacji w językach obcych opowiadał o Prouście.

146

Po napadzie Niemiec na Związek Radziecki w czerwcu 1941 roku Stalin uznał rząd Polski na emigracji. W Rosji zaczęto formować armię polską, której dowódcą został gen. Władysław Anders. Więźniowie sowieckich łagrów odzyskali wolność. Czapski wstąpił do wojska. Gdy do szeregów nie zgłosili się oficerowie przetrzymywani w sowieckich obozach jenieckich, a Rosjanie utrzymywali, że zostali oni zwolnieni, Czapski został mianowany przez gen. Andersa kierownikiem biura poszukiwań „zaginionych” oficerów i żołnierzy. Sporządzono wykazy poszukiwanych, które, wraz z pismami gen. Andersa, Czapski przedstawiał władzom państwowym Rosji, NKWD i zarządowi Gułagu. Po latach Herling-Grudziński mówił, że Czapski już wówczas „nie bardzo wierzył, że kiedykolwiek ich odnajdzie. Nie chciał tego powiedzieć, ale jako więzień starobielski

wiedział przecież swoje. I robił to, stukał do wszystkich drzwi, chodził po sowieckich generałach i urzędnikach, aż do ostatniej chwili. Mimo, iż nie miał nadziei” (Herling-Grudziński, [w:] *Czapski i krytycy*, s. 448). Jego starania nie przyniosły rezultatu. Rok później Niemcy odkryli w Katyniu masowe groby polskich oficerów. Rosjanie nie przyznali się do zbrodni.

W kwietniu 1942 roku Czapski został mianowany przez gen. Andersa szefem Wydziału Propagandy i Informacji przy Sztapie Armii. Mimo straszliwych doświadczeń, nie zmienił stosunku do Rosjan. Wysoko cenił ich kulturę. W tym czasie, spotykając się „służbowo” z Aleksiejem Tołstojem, pisarzem, ale i komunistycznym propagandzistą, planował wspólne z nim wydanie antologii wierszy poetów polskich i rosyjskich pisanych w czasie wojny w Polsce, w Rosji i w Londynie. Latem tego roku Czapski wraz z armią polską i ponad siedemdziesięcioma tysiącami obywateli polskich, uchodźcami z Rosji, znalazł się w Iranie, a potem w Iraku. W założonych dla cywili obozach pomagał rodakom organizować naukę i życie kulturalne. Analogiczne obowiązki miał w wojsku: odpowiadał za informację prasową i życie kulturalne żołnierzy. Razem z Jerzym Giedroyciem redagował tygodnik „Orzeł Biały”, wydawał książki, organizował prelekcje, przedstawienia rozrywkowe i teatralne. Podczas pobytu armii na Bliskim Wschodzie, a potem w czasie kampanii we Włoszech, urządził kilka wystaw artystów-żołnierzy.

Po wojnie osiadł w Maisons-Laffitte pod Paryżem. Współtworzył z Giedroyciem, Zofią Hertz i Zygmuntem Hertzem Instytut Literacki, wydawnictwo, wokół którego skupiła się z czasem elita umysłowa polskiej emigracji. Pisał do wydawnictw Instytutu: miesięcznika „Kultura” i „Zeszytów Literackich”. Najważniejszymi dokonaniem pisarskimi Czapskiego w latach powojennych były książki: *Wspomnienia starobielskie* (1945) i *Na nieludzkiej ziemi* (1949), w których opisał przeżycia obozowe, starania o odnalezienie polskich oficerów w Rosji i zbrodnię katyńską. W Polsce obie książki zostały objęte ścisłą cenzurą. Ich treść znana była tylko części społeczeństwa, z zagłuszanych audycji Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa. Zaczęły się ukazywać dopiero w czasach „Solidarności”, oczywiście poza oficjalnym obiegiem.

Od wyjścia z obozu w Gрязowcu Czapski podjął pisanie dziennika (ten sprzed 1939 roku przepadł w Warszawie, w czasie powstania), bo – jak mówił – „nigdy nie umiał myśleć bez pisania” (*Wyrwane strony*, s. 88). Notował w nim przemyślenia o sztuce, życiu i przeczytanych książkach, fragmenty dyskusji z przyjaciółmi i znajomymi, zapisy nastrojów, wydarzeń, wspomnienia, które uzupełniał szkicami – portretami swych rozmówców, ale i przypadkowo spotkanych osób, także zarejestrowanych w pamięci migawek rzeczywistości. Do malarstwa powrócił na początku lat pięćdziesiątych. Tworzył na marginesie zmieniających się nurtów sztuki. Nie uległ abstrakcji,

pozostał przy malarstwie figuratywnym. „Nie jest ważny kierunek, do którego należysz, ważne jest jak daleko możesz dojść w tym kierunku” – pisał w dzienniku (Czapski, *Wyrwane strony*, s. 14). Pozostał też wierny Proustowskiemu widzeniu świata, odtwarzając ulotne wrażenia, odpryski codzienności. Wypracował szczególną metodę pracy, którą – jak pisał Konstanty Jeleński – przypominał „włóczęgo się po świecie z przewieszonym aparatem fotografa”. Rolę aparatu spełniał aktualny zeszyt dziennika, który zawsze nosił przy sobie, notując w nim doznania wizualne uderzające go barwą lub zestawem barw, kształtem, światłem, nastrojem albo tworzące szczególnie ciekawy kadr. Mógł to być rower stojący przed sklepem, nogi kobiety siedzącej w kawiarni, wystające spod wzorzystej spódnicy, wjazd do tunelu kolejowego, fragment stacji metra, widziana z góry klatka schodowa, odbicie w szybie, szczególny gest, poza czy wyraz twarzy osoby spotkanej na ulicy, w sklepie lub w kawiarni, wreszcie jakikolwiek inny ulotny obraz zwykłego życia. Zapis często uzupełniał „arcysumarycznym” rysunkiem, opisując barwy słowami, niekiedy później uzupełniając je kredką czy akwarelą. Wrażenie „«malował» też błyskawicznie w imaginacji” (nazywał tę czynność umysłu widzeniem „wyższym”, obejmującym całość obrazu, także „malarstwem pamięciowym”). Tak ustalił się tematyczny krąg obrazów Czapskiego, nazywany przez niektórych krytyków „teatrem codzienności”.

Artysta silnie podkreślał aintencjonalny charakter wyboru motywu, wychwyconego przez „wrażliwość mimowolną” (Czapski, *Wyrwane strony*, s. 64). Tak utrwalał w pamięci i w dzienniku kliszę wywoływał czasem po kilku latach. Impulsem mogły być skojarzenia z czytaną książką, rozmowa, oglądane dzieło sztuki, muzyka. Przy malowaniu obrazu starał się nie wychodzić poza owo pierwsze doznanie kondensujące istotę rzeczy; „reszta – jak mówił – tylko przeszkadza”, szczegół „niszczy całość”, „degraduje obraz”.

Jako malarz wyraźnie skłaniał ku ekspresjonizmowi. Mówił, że jest to prąd artystyczny najbliższy gwałtownej i okrutnej epoce, naznaczonej doświadczeniami wojny. Ustalił się jego indywidualny styl oparty na operowaniu syntetycznym, wyraziście okonturowanym kształtem i rozległymi płaszczyznami nasyconych, odważnie zestawianych barw. Gdy pod koniec życia artysta tracił wzrok, jego paleta zawężyła się do bieli i szarości, a rozmażane formy stały się swoistą, adekwatną do kondycji fizycznej i psychicznej, formą ekspresji. W zmaganiach z formą Czapski ciągle dążył do malarskiej ascezy Cézanne’a. Spośród współczesnych bliscy byli mu szczególnie dwaj malarze – Włoch Giorgio Morandi (1890–1964), twórca martwych natur utrzymanych w anemicznych, rozbielonych barwach, którego obrazy były dla niego, jak mówił, „szkołą pokory”, i Nicolas de Staël (1914–1955), Francuz, arystokrata

o szwedzko-rosyjskich korzeniach, z tej fazy twórczości, w której powrócił do figuratywności, malując sumaryczne w kształtach pejzaże i martwe natury konsystentnymi plamami barw. W obrazach obu tych artystów, szczególnie de Staëla, dostrzegał pokrewne dążenie do najdoskonalszej, najprostszej ewokacji natury, umiejętność transponowania na płótno istoty świata widzialnego, powrót do czystego widzenia malarskiego. Ale do grona mistrzów Czapskiego należało wielu innych artystów, z których najważniejszymi byli: Francisco Goya, Honoré Daumier, Jacques Villon i Chaim Soutine.

Malarstwo Czapskiego cechuje specyficzny nastrój – oczekiwania, zamyślenia, anonimowości, samotności. Sam jednak przyznawał, że nigdy w malarstwie nie stawiał sobie pytań egzystencjalnych. Nie uznawał nadrzędnej roli jakichkolwiek założeń ideowych. „Mną kieruje nie teoria – pisał – a wizja, nie idea z góry powzięta, a głucha konieczność. [...] Roli myśli i woli (ogromnej) wcale nie neguję, ale ich czas i miejsce są gdzie indziej – potem i przedtem!” (Czapski, *Wyrwane strony*, s. 8). Decydującą rolę w procesie tworzenia Czapski przypisywał natchnieniu, które przyrównywał do „stanu mediumicznego”. Uważał, że w takich chwilach osiągał kontakt z Bogiem. Ciągłe wątpił w swój talent, w to, co osiągnął. „Jestem ciągle w przedpokoj, a to znaczy, że przegrałem”, notował w swym dzienniku w 1963 roku (Czapski, *Wyrwane strony*, s. 14). Zdawał sobie sprawę, że jego malarstwo ma słaby rezonans.

W Polsce twórczość malarska Józefa Czapskiego była w latach PRL-u niemal nieznaną. Do czasu upadku komunizmu urządzono tylko jedną jego wystawę, w 1957 roku. Odbędzie się ona na fali krótkotrwałej „odwilży” w Poznaniu i w Krakowie. Muzea posiadały znikomą ilość jego dzieł, których i tak nie mogły eksponować. Czapski od początku lat sześćdziesiątych znów był na indeksie. Nieco lepiej znane było jego pisarstwo, dzięki przemycanym z Zachodu książkom, wydawnictwom „drugiego obiegu” i dopuszczonym przez cenzurę publikacjom w oficjalnej prasie, w czasach „Solidarności”. Była to cena, jaką Czapski płacił za to, że – jak pisał Stanisław Frenkiel – „jako artysta i jako człowiek zawsze odmawiał kompromisu” (Frenkiel, [w:] *Czapski i krytycy*, s. 192). Po 1990 roku literaturoznawcy i historycy sztuki podjęli rozległe badania nad sztuką i dorobkiem literackim Czapskiego. W tym samym roku artysta został odznaczony przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski. Pokaz jego dzieł w Pałacu Prezydenckim jest zatem kolejną w tym miejscu formą hołdu dla Czapskiego jako artysty, patrioty, donośnego głosu wolnego świata, jednej z najważniejszych postaci polskiej kultury emigracyjnej XX wieku, która odegrała ogromną rolę w podtrzymywaniu patriotycznej świadomości Polaków w kraju.

wm

JÓZEF CZAPSKI

*Train de banlieue (Pociąg podmiejski), 1967*

Z biegiem czasu Czapski oddalał się od kapistowskich założeń autonomicznego, pozbawionego treści malarstwa, w stronę refleksji psychologicznej.

Na obrazie *Train de banlieue* siwowłosa kobieta drzemie we wnętrzu wagonu kolejowego; tuż za nią wyłania się prawie całkiem zasłonięta postać w kapeluszu. Widoczne na ścianie wagonu jaskrawe, radosne plakaty reklamowe kontrastują ze zmęczoną twarzą kobiety. Elementy kompozycji zostały obwiedzione mocnym konturem, który wypełniają intensywne kolory w odważnych zestawieniach. Zderzenia barw stanowią wyraz przekazywanych przez artystę emocji, których tematyka obrazu – przedstawiającego banalny wycinek codzienności – wydaje się pozbawiona. Zwraca uwagę pozornie niedbałe, charakterystyczne dla Czapskiego kadrowanie, przywodzące na myśl pospiesznie wykonaną fotografię. Przypadkowość ujęcia podkreślona została przez widoczne na pierwszym planie drzwi między wagonami. Dodatkowo dają one widzowi wrażenie uczestnictwa w przedstawionej scenie.

W malarstwie Czapskiego uderza umiejętność bacznej obserwacji, mimo odrzucenia realistycznego obrazowania. Artysta chce utrwalić chwilowe olśnienie; odnajduje magię w banalnych sytuacjach, a w zwyczajnych ludziach – piękno i godność. Do bohaterów swoich obrazów odnosi się z wielką sympatią, czułością, która udziela się również widzowi.

am



JÓZEF CZAPSKI

*Train de banlieue* (*Pociąg podmiejski*), 1967  
olej, płótno

JÓZEF CZAPSKI

*Kobieta w oknie, 1977*

Kobieta w oknie to typowa scena z „teatru codzienności” Czapskiego. Tylko on wiedział, co go w niej zafrapowało. Widz może jedynie spróbować to odgadnąć, analizując utrwaloną przez artystę wizję. Widzimy szarozółtawą ścianę kamienicy, w której większość okien i drzwi przysłaniają zamknięte jeszcze drewniane okiennice. Możemy domyślać się, że to wschodnia fasada, wystawiona na działanie wczesnoporanego słońca. Balkonowe, półkoliście zwieńczone okno pierwszego piętra, zabezpieczone ażurową balustradą, jest już otwarte. Widać w nim ciemnowłosą kobietę o oliwkowobrązowej karnacji ciała, ubraną w czarny podkoszulek na ramiączkach, zajęta wykładaniem pościeli do przewietrzenia. Jest tam kołdra w białej, obszytej koronką poszwie i jasnobłękitna narzuta. Za kobietą rozpościera się ciemne wnętrze pokoju. Teraz już domyślamy się, co zafrapowało artystę. Kontrast statyczności i ruchu, głuchego brzmienia kolorytu fasady z jarzącą bielą kołdry i świeżością delikatnego błękitu narzuty, refleks nieba w szybie okna parteru, a wreszcie naturalny kadr zatrzymanej sceny, utworzony na tle fasady przez otwarte okno. To obraz w obrazie. Reszta – parter, górne i boczne fragmenty kamienicy, jej usytuowanie, otoczenie – były już niepotrzebne. I Czapski tego nie namalował.

wm





JÓZEF CZAPSKI  
*Kobieta w oknie*, 1977  
olej, płótno

JÓZEF CZAPSKI  
*Pejzaż morski, 1961*

W malowaniu „czystego” pejzażu, jak ten widok wybrzeża, bardzo trudno jest uchwycić moment, w którym trzeba przerwać obserwację natury, by nie „przemęczyć”, nie zepsuć obrazu, nie „zabić” go nadmiarem szczegółów. Ten problem cały czas nurtował Czapskiego. „Czasami – notował w swym dzienniku w lutym 1963 roku – ten moment, nieznaczny ułamek sekundy, przychodzi późno [...]. Jak często niszczy go naturalizm, który się wkrada bocznymi drzwiami i zabija wizję po cichutku, tenże naturalizm, który nas przed chwilą wizją obdarzył” (Czapski, *Wyrwane strony*, s. 10).

Trudno powiedzieć, z czego mógł jeszcze zrezygnować Czapski w tym obrazie, skoro chciał oddać specyfikę skalistego, zapewne normandzkiego wybrzeża, widzianego w pogodny wietrzny dzień. Istotą tego obrazu jest ruchliwość wody, która powoduje bogatą i zmienną grę kolorytu morza. Silnie pofalowana powierzchnia akwenu mieni się różnymi odcieniami błękitu, szmaragdowych, malachitowych i oliwkowych zieleni, a także szarości i bieli piany, tworzącej się przy uderzeniach fal o skały. Jest też w obrazie sugestywnie oddana aura, odpowiedzialna za stan morza. To pogodny, wietrzny dzień z niskimi, kłębiastymi, szybko przemieszczającymi się chmurami, które daleko na horyzoncie stykają się z wodą.

wm



JÓZEF CZAPSKI  
*Pejzaż morski* 1961  
olej, płótno

JAN LEBENSTEIN

*Portret Józefa Czapskiego, 1970*

Czapski zdecydowanie wyróżniał się z tłumu sylwetką i powierzchownością. Był bardzo wysoki (mierzył prawie dwa metry) i szczupły. Głowę okalała bujna, siwa czupryna. Na pociągłej twarzy, o ostrych rysach i wysokim czole, uwagę zwracały okulary, w grubych, czarnych oprawkach. Długo zachował sprawność fizyczną i intelektualną.

Lebenstein, malarz mieszkający w stolicy Francji, znalazł idealną formułę dla jego zewnętrzny wizerunku. Ujął szczupłą postać siedemdziesięciokilkuletniego artysty w ciasny kadr wąskiego płótna. Ale dobrze oddał też jego wizerunek wewnętrzny. Twarz Czapskiego – o czujnym, napiętym wyrazie – znamionuje żywość umysłu, głęboki intelekt i wyczuloną psychikę, w której jest i delikatność, i upór.

Duchowy portret Czapskiego najlepiej jednak skreślić słowami jego przyjaciół i znajomych. Wojciech Karpiński pisał, że: „Uderzał bezpośrednio – w życiu, pisaniu, malowaniu, mówieniu, a zarazem miał w sobie wiele postaci i każdą był w pełni” (Karpiński, *Portret Czapskiego*, s. 110), zaś Gustaw Herling-Grudziński wspominał go tak: „Był człowiekiem niesłychanej szlachetności, wielkiej czułości i nadzwyczajnej wrażliwości. [...] przejmował się wszystkim, co działo się dookoła. Mogę doskonale zrozumieć to, że na ludziach, którzy nie znali go dobrze, robił wrażenie człowieka prawie świętego. [...] Cały czas miałem wrażenie, że jest jakby odezwany, żyjący w świecie prawie nierealnym. Jeżeli poświęcał się czemuś – tak jak ostatnio malarstwu, które przecież pod koniec życia rozkwitło przepięknie – była to jedyna rzecz, która go zajmowała. [...] Szalenie lubił rozmawiać. [...] Potrafił rozczulać się do łez, kiedy mówił o najtragiczniejszych wydarzeniach w naszym życiu, życiu Polski. Był patriotą w najlepszym tego słowa znaczeniu, choć nigdy nie otarł się o żaden nacjonalizm czy szowinizm. [...] Uwielbiał i przeżywał czytanie. Tego się już dzisiaj nie spotyka: tak niesłychanie przejętego czytelnika. Książka, która mu się podobała, była dla niego wielkim przeżyciem. (Herling-Grudziński, [w:] *Czapski i krytycy*, s. 447).

Patrząc na portret Czapskiego, można powtórzyć za Stanisławem Frenklem: „A on: szczupły i jakby wyczarowany przez Giacomettiego wykrzyknik w przestrzeni, spogląda z autoportretu jak wartownik, który pilnuje rzeczywistości: świadek sztuki i kultury narodu, który nie ma granic” (Frenkiel, [w:] *Czapski i krytycy*, s. 191).

wm



JAN LEBENSTEIN

*Portret Józefa Czapskiego, 1970*  
olej, płótno



## NOTY BIOGRAFICZNE

### ANDRZEJ BIELAWSKI

(ur. 1949)

Malarz, rysownik, grafik i fotograf. Jest absolwentem Wydziału Grafiki ASP w Warszawie (dyplom w 1973 roku). W latach osiemdziesiątych XX wieku pracował dla podziemnych struktur NSZZ „Solidarność”, wykonując prace graficzne i drukarskie. Był też związany z nurtem kultury niezależnej. Obecnie prowadzi w Warszawie Atelier Foksal – Szkołę Rysunku i Malarstwa. Debiutował grafikami, których tematem była rzeczywistość, pozostająca na ogół poza obszarem zainteresowania czy kontemplacji artystycznej – chodniki, po których chodzimy, błoto, śmieci czy chaszczce rosnące na podwórzu. Widziana oczami artysty, ujęta w kadr obrazu, stawała się ciekawą kompozycją, złożoną ze zróżnicowanej materii, linii i barw. W latach osiemdziesiątych w jego pracach pojawiły się „znaki czasu” – gilzy petard po gazie łzawiącym, napisy, krzyże, druty kolczaste. W późniejszym czasie artysta zwrócił swe zainteresowania ku materii obrazu, budując ją z różnych tworzyw i przedmiotów, np. z wosku pszczelego, bibuły japońskiej czy metalowych matryc graficznych. W tworzeniu warstwy wizualnej Bielawski wykorzystuje fotografię, transponując utrwalony w ten sposób na zdjęciach wycinek rzeczywistości zgodnie ze swoją wizją artystyczną.

### JÓZEF CHEŁMOŃSKI

(1849–1914)

Malarz. Naukę malarstwa rozpoczął w Klasie Rysunkowej w Warszawie i w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona. W latach 1871–1874 studiował w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Od 1875 roku mieszkał w Paryżu, gdzie wystawiał na Salonach i z powodzeniem sprzedawał swoje obrazy rodzajowe z życia wsi. Tworzył wtedy między innymi sceny z rozpędzonymi zaprzęgami, takie jak słynna *Czwórka* z krakowskiego Muzeum Narodowego, które chętnie nabywali bogacze z Ameryki. Pod koniec pobytu w stolicy Francji pracował jako rysownik-illustrator. W 1887 roku powrócił do kraju i osiadł na wsi. Po kilkunastu latach malowania z pamięci i dla zarobku całkowicie zarzucił tego rodzaju twórczość. Zwrócił się ku naturze, ku studiowaniu i odtwarzaniu jej codziennych zjawisk. Obserwował je u siebie, w okolicach Kukłówki pod Łowiczem, ale – zauroczony krajobrazem dawnych Kresów Rzeczypospolitej – jeździł też na Ukrainę i Podole. Malarstwo Chełmońskiego, związane z nurtem naturalizmu, przybrało z czasem charakter nastrojowy, łącząc się z duchowością epoki modernizmu. Artysta otrzymał wiele prestiżowych wyróżnień, między innymi Grand Prix na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1889 roku, złoty medal na Wystawie Światowej w San Francisco w 1894, dyplomy honorowe na Wielkiej Wystawie Sztuki w Berlinie w 1891 roku i na Wystawie Powszechnej we Lwowie w 1894 roku. Dwukrotnie przyznano mu nagrodę Polskiej Akademii Umiejętności z fundacji Probusa Barczewskiego. Chełmoński był członkiem i honorowym prezesem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”.

### ADAM CHMIEŁOWSKI

(1845–1916)

Malarz, od 1989 roku święty Brat Albert. Chmielowski jako 18-letni młodzieniec wziął udział w powstaniu styczniowym (1863), został ranny i w rezultacie utracił lewą nogę. W życiu długo nie mógł znaleźć swego powołania. Przed powstaniem kształcił się w Puławach na inżyniera leśnika, w 1865 roku rozpoczął naukę w Klasie Rysunkowej, ale po kilkunastu miesiącach przerwał ją, by podjąć studia inżynierskie na uniwersytecie w Gandawie. Te jednak też porzucił i wyjechał do Paryża. W 1869 roku znalazł się Monachium, gdzie przez dwa lata uczył się podstaw malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych. Tam stał się czołową postacią polskiej

kolonii artystycznej. Wywierał wpływ nie tyle swym malarstwem, bo tworzył wtedy niewiele, ile swą erudycją, wyrobieniem estetycznym i ponadprzeciętną wrażliwością kolorystyczną. Po powrocie do kraju w 1874 roku przez pewien czas dzielił ze Stanisławem Witkiewiczem i Józefem Chełmońskim pracownię w Hotelu Europejskim w Warszawie, gdzie spotykali się artyści i pisarze zafascynowani ideami naturalizmu w sztuce i literaturze. Często zmieniał miejsce pobytu, nie mogąc zdecydować o swym losie. Wstąpił do klasztoru jezuitów w Starej Wsi na Podkarpaciu, ale targany rozterkami religijnymi rychło opuścił zakon. Jako artysta też przeżywał ciągły dramat niespełnienia, niemożności znalezienia właściwej formy malarskiej dla swych wyobrażeń. Tworzył długo, często nie kończył swych dzieł albo je niszczył. Ostatecznie w 1887 przywdział habit tercjarski św. Franciszka i poświęcił się służbie ubogim. Po złożeniu ślubów założył Zgromadzenie Braci Posługujących Ubogim (albertynów).

JÓZEF CZAPSKI  
(1896–1993)

Malarz, eseista, krytyk literacki i artystyczny, pisarz. Studia artystyczne rozpoczął w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1919–1920, ale odbywał je z przerwami związanymi z wojną. W 1921 roku przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uczył się trzy lata. Należał do Komitetu Paryskiego, zawiązanego przez studentów pragnących wyjechać na kilkutygodniowe studia do stolicy Francji. Wraz z kapistami spędził we Francji siedem lat. W końcu lat dwudziestych zaczął pisać eseje literackie i krytyki artystyczne. Wydał książkę o twórczości, poglądach na sztukę i działalności pedagogicznej Józefa Pankiewicza. W latach II wojny światowej dostał się do niewoli sowieckiej; był więziony w Starobielsku i jako jeden z niewielu oficerów uniknął śmierci. W armii gen. Andersa został wyznaczony do poszukiwania „zaginionych” oficerów; później był szefem biura propagandy i informacji. Po wojnie osiadł w Maison Laffitte pod Paryżem. Razem z Jerzym Giedroyciem tworzył Instytut Literacki – wydawnictwo, wokół którego skupiła się elita kulturalna powojennej polskiej emigracji na Zachodzie. Sam stał się jej czołową postacią. Do malarstwa powrócił w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku. W latach trzydziestych pozostawał pod wpływem francuskich postimpresjonistów i kolorystów, i przyjął założenia ideowe malarstwa kapistów. Po wojnie kolor przestał mieć w jego malarstwie pierwszorzędne znaczenie. Artysta utrwał na płótnie migawki zdarzeń i fragmentów rzeczywistości, usiłując oddać ich istotę w najwłaściwszej formie. Nigdy nie zrezygnował z figuratywności; nie ulegał zmieniającym się modom artystycznym.

EDWARD DWURNIK  
(ur. 1943)

Malarz, rysownik, grafik. Ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych (dyplom 1965). Inspiracją dla formuły artystycznej Dwurnika była twórczość Nikifora (1895–1968), popularnego w owym czasie krynickiego twórcy ludowego, uprawiającego naiwne malarstwo pejzażowe. Dwurnik zaczął się posługiwać linearną, sprymitywizowaną, ekspresyjną formą, przy czym tematyką jego obrazów stał się nie pejzaż, a sprawy społeczne i – pośrednio – polityczne, ujęte w tłumnie na ogół sceny rodzajowe. Była to sztuka narracyjna, publicystyczna, mająca wiele wspólnego z estetyką i naturą komiksu. Gęsta, otwarta kompozycja dzieł zmuszała widza do ich długiego i uważnego studiowania. Dwurnik podejmował na ogół drażliwe tematy, ukazujące polską rzeczywistość, wyszydzające gospodarcze i społeczne skutki realnego socjalizmu, odnoszące się do stanu wojennego, ofiar stalinizmu itp. Malował cyklami, niektóre z nich realizując przez kilka (*Od grudnia do czerwca*), kilkanaście (*Robotnicy*), a nawet kilkadziesiąt (*Spartowcy*) lat. Po roku 2000 zwrócił się ku malarstwu nieprzedstawiającemu.



JULIAN FAŁAT  
(1853–1929)

Malarz. Jeden z czołowych artystów okresu Młodej Polski. Studia odbył w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1869–1871) i na Akademii monachijskiej (1875–1880). W roku 1885 udał się w podróż dookoła świata, zatrzymując się m.in. w Japonii, gdzie poznał dzieła tamtejszych mistrzów drzeworytu. Od roku 1886 był nadwornym malarzem cesarza Wilhelma II w Berlinie. W roku 1895 został dyrektorem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych (przeimowanej w 1900 roku na Akademię), której program nauczania gruntownie zreformował. W 1910 roku osiadł w Bystrej na Śląsku Cieszyńskim. Główną domeną twórczości Fałata był pejzaż i sceny rodzajowe osadzone w pejzażu, szczególnie polowania na grubego zwierza. Uprawiał też z powodzeniem portret. Ulubioną techniką artysty stała się akwarela, którą łączył często z gwaszem lub temperą. Szczególnie cenione były pejzaże zimowe Fałata. Jego twórczość ewoluowała od naturalizmu do realizmu z wpływami impresjonizmu i stylistyki secesji.

ALEKSANDER GIERYMSKI  
(1850–1901)

Malarz, rysownik–ilustrator, brat malarza Maksymiliana Gierymskiego. Przez rok (1867) uczył się w warszawskiej Klasie Rysunkowej, po czym wyjechał na studia do Monachium. W tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych uczęszczał krótko do klasy kompozycji Karla von Piloty'ego. Mieszkał i dzielił pracownię z bratem, znanym już wówczas i cenionym malarzem, który udzielał mu rad i wskazówek. Aleksander konsekwentnie poszukiwał własnej formuły artystycznej, usiłując wyjść z cienia brata. Początkowo, ulegając nurtowi renesansyzmu, podejmował tematykę historyczno-rodzajową związaną z życiem Włochów w XV i XVI wieku. Po podróży do Italii skupił się na problemach kolorystyki dzieł weneckich mistrzów pędzla. Wpłynęło to na rozjaśnienie jego palety i zainspirowało do budowania formy kolorem oraz do podjęcia własnych doświadczeń związanych z naturalną grą światła i zmiennością barwy. Z tego czasu pochodzi obraz *W Altanie*, wynik żmudnej pracy, poprzedzonej niezliczonymi szkicami rysunkowymi i malarskimi. W latach 1879–1884 Gierymski mieszkał w Warszawie, gdzie tworzył obrazy z życia miejskiej biedoty, dając w ten sposób wyraz swym przekonaniom społecznym i przyjętym zasadom naturalizmu. Po wyjeździe z kraju zmieniał miejsce pobytu i zainteresowania artystyczne. Mieszkał w Wiedniu, Rzymie, Monachium, Paryżu, Krakowie, następnie znów w Monachium i w kilku miastach we Włoszech. Początkowo powrócił do nurtu „stimmungowego”, malując nocne pejzaże miejskie i nastrojowe zaułki, w których właściwym tematem była gra blasku latarni i mroku nocy, odbicia i refleksy światła w witrynach i na mokrym bruku ulicy. Następnie, ulegając impresjonizmowi, w widokach miast i „czystych” pejzażach malowanych w pełnym słońcu i w zapadającym zmierzchu, podjął na nowo zagadnienie relacji światła słonecznego i barw. Był jednym z najwybitniejszych malarzy polskich XIX wieku.

JAN NEPOMUCEN GŁOWACKI  
(1802–1847)

Malarz. Należał do pierwszego pokolenia artystów wykształconych w założonej w 1819 roku krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie w latach 1819–1825 był uczniem Józefa Brodowskiego i Józefa Peszki. Przez trzy kolejne lata kontynuował naukę malarstwa w Pradze i w Wiedniu, a w latach 1834–1835 – w Rzymie. W roku 1831 otrzymał nominację na profesora nadzwyczajnego w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, ale w związku ze wspomnianym stypendium zagranicznym zrezygnował z posady. Na uczelnię wrócił jako profesor zwyczajny w 1840 roku. Objął katedrę „krajowidoków”, którą prowadził do końca życia. Był najwybitniejszym polskim pejzażystą drugiej ćwierci XIX wieku. Jako pierwszy malował Tatry i krajobrazy z Podhala. Uwiecznił też krakowskie zabytki, wzgórze św. Bronisławy z kopcem Kościuszki i widoki z okolic Krakowa. Jego styl łączył cechy realizmu mieszczańskiego z romantyzmem. Pierwiastek romantyczny wnosił

głównie wyobrażane motywy nacechowane uczuciowym, patriotycznym stosunkiem do polskiej ziemi i zabytków przeszłości. Głowacki położył wielkie zasługi dla rozwoju malarstwa pejzażowego w Polsce. Wykształcił tak zdolnych następców, jak Aleksander Płonczyński i Saturnin Świerzyński.

VLASTIMIL HOFMAN  
(1881–1970)

Malarz. Studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1895–1899) oraz w paryskiej École des Beaux-Arts (1899–1901). Malował obrazy rodzajowo-fantastyczne, inspirowane ludowym folklorem lub literaturą, oraz rodzajowe, przepojone szczególnego rodzaju religijnością: szczerą, bardzo osobistą, obywatelską, sięgającą bez celebry, zgodną z duchem reformy w Kościele katolickim na przełomie wieków. Bohaterami jego dzieł byli na ogół prości i biedni ludzie, mieszkańcy wsi lub ubogich przedmieść, naznaczeni ciężką pracą i egzystencjalnymi troskami. Hofman wiele obrazów poświęcił dzieciom, ukazując je jako istoty niewinne i wrażliwe, posiadające jeszcze niezatraconą łączność ze światem nadprzyrodzonym, z opieką Matki Boskiej i aniołów. Artysta tworzył też portrety i krajobrazy silnie zakorzenione w tradycji polskiego malarstwa modernistycznego. Szczególnie zafascynowany był twórczością Jacka Malczewskiego i stosował w swych dziełach elementy jego stylistyki i symboliki.

KALINA  
(?–?)

Malarz. Nieznany bliżej polski pejzażysta, czynny w latach 1848–1881. Stylistyka jego prac wskazuje, że miał akademickie wykształcenie artystyczne, a perfekcyjna kopia obrazu Głowackiego świadczy o tym, że znał dobrze warsztat tego malarza. Kopiowanie dzieł mistrzów należało zresztą w owych czasach do kanonu akademickiego kształcenia artystycznego. Właśnie pejzaże Kaliny wykazują wpływ niemieckiego i wiedeńskiego realizmu mieszczańskiego.

STANISŁAW KAMOCKI  
(1875–1944)

Malarz. Studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych prawie dziesięć lat (1891–1900) u artystów dwóch pokoleń, między innymi Floriana Cynka, Leona Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego i Jana Stanisławskiego. Należał do najwybitniejszych uczniów klasy pejzażowej Stanisławskiego i po ukończeniu nauki poświęcił się temu rodzajowi malarstwa. Obrazy Kamockiego cechowało bogactwo motywów, które nadawały im pewną „epickość”. Artysta chętnie malował kościoły, wiejskie zagrody, jary, łąny zbóż, łąki ze stogami siana, sady, zagajniki, zawsze pod wyrazistym niebem, z ciężkimi obłokami. W pierwszych latach twórczości stosował przejęte od mistrzów japońskich ujęcia z podwyższonej perspektywy, z głównym motywem przesłoniętym bezlistnymi drzewami, i stonowaną, chłodną kolorystykę. Dzieła te charakteryzowała umiarkowana secesyjna stylizacja i dekoracyjność. W powojennej twórczości artysty paleta ożywiła się, plamy nabrały bardziej autonomicznego charakteru, a zestawienia barw – ostrości. Malarska materia stała się bardziej wyrazista. Kamocki malował pejzaże we wszystkich porach roku, sugestywnie oddając specyfikę letniej, wiosennej, jesiennej i zimowej aury. Tworzył w stylistyce postimpresjonistycznego realizmu.

KRZYSZTOF KIWERSKI  
(ur. 1948)

Malarz, grafik, twórca filmów animowanych. Studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (dyplom w 1973 roku). Obecnie jest profesorem na Wydziale Grafiki swej macierzystej uczelni. W latach siedemdziesiątych przedmiotem jego zainteresowania i tematem jego dzieł graficznych i malarskich były maszyny o skomplikowanej konstrukcji i niewiadomym przeznaczeniu. Z czasem zmieniły się one w mechaniczno-organiczne twory: owado-maszyny, roślino-maszyny, mechaniczne zwierzęta i mikroby, obdarzone inteligencją, zdolne do samodzielnego bytowania i działania. Sprawiały wrażenie wykreowanych przez „genetyka i cybernetyka jednocześnie” (Zientara, *Z pracowni*, s. 159). Za niezwykłością tematyki obrazów podążała ich stylistyka – „laboratoryjna”, „techniczno-inżynierska” w naturalistycznej precyzji, oparta na rysunku i płaskiej, dekoracyjnej plamie czystych barw. Niektóre obrazy miały charakter aluzyjny, komentujący współczesność.

JAN LEBENSTEIN  
(1930–1999)

Malarz, rysownik, grafik. Studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Artura Nachtala-Samborskiego (dyplom 1954), jednego z czołowych polskich kolorystów. Jego wpływy dają się zauważyć w pierwszym okresie twórczości Lebensteina, w malowanych wówczas *Figurach*, „kreślonych”, „osiowych”, „hieratycznych”, łączących zdobycze koloryzmu z rygiem geometrii kierunków konstruktywistycznych. Niektóre figury zaczęły przybierać formy organiczne, antycypując tematykę późniejszej twórczości artysty. Po otrzymaniu Grand Prix na Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu w 1959 roku, Lebenstein pozostał we Francji. Zmienił charakter twórczości. Jego grafiki i obrazy zaczęły się zapełniać surreálnymi, czasem groteskowymi przedstawieniami, których bohaterami były pół-ludzkie, pół-zwierzęce twory. Czerpał je ze swej wyobraźni, ale inspirację stanowiła „poetyka” dawnej sztuki egzotycznych kultur. W tej konwencji zilustrował w 1974 roku *Folwark zwierzęcy* George’a Orwella, wykonał ilustracje do *Biblii* i opracowywał szereg tematów związanych z problemami sztuki oraz z duchowym i fizycznym życiem człowieka. Jego obrazy miały charakterystyczną, gęstą, pomarszczoną i migotliwą tkankę malarską, w której artysta kształtował swoje bestiarium. Lebenstein utrzymywał bliski kontakt ze środowiskiem polskiej emigracji w Paryżu, a szczególnie z kręgiem Instytutu Literackiego i paryskiej „Kultury”. W 1998 roku został uhonorowany Krzyżem Wielkim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski.

JACEK MALCZEWSKI  
(1854–1929)

Malarz. Najwybitniejszy przedstawiciel polskiego malarstwa symbolistycznego przełomu wieków XIX i XX. Studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1872–1879, między innymi u Jana Matejki; następnie w École des Beaux-Arts w Paryżu (1876/1877) i w Monachium. W latach 1896–1900 i 1910–1921 był profesorem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie (od 1900 roku Akademii Sztuk Pięknych), okresowo rektorem uczelni. Wczesną twórczość artysty określają dzieła poświęcone martyrologii Polaków po powstaniu styczniowym, inspirowane utworami poety doby romantyzmu Juliusza Słowackiego, szczególnie poematem *Anielli*, i obrazami Artura Grottgera. Na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku ukształtował się charakterystyczny symbolizm artysty, łączący naturalizm formy z fantastycznymi motywami baśniowo-ludowymi, religijnymi i antycznymi. W tej konwencji artysta tworzył portrety, autoportrety i sceny symboliczne o charakterze rodzajowym, patriotycznym i filozoficzno-religijnym.

STANISŁAW MASŁOWSKI  
(1853–1926)

Malarz, rysownik, krytyk artystyczny. Wykształcenie artystyczne odebrał w warszawskiej Klasie Rysunkowej w latach 1871–1875 pod kierunkiem Wojciecha Gersona. Uzupełniały je samodzielne studia podczas częstych podróży malarskich po kraju oraz wyjazdów do Monachium, Wiednia, Paryża i do wielu miast we Włoszech. Artysta, zafascynowany folklorem kozaczyzny, wielokrotnie wyjeżdżał też na Ukrainę. W latach osiemdziesiątych XIX wieku związał się w Warszawie z grupą artystów, którzy powrócili z Monachium i zaczęli propagować malarstwo naturalistyczne. Znaczna część artystycznego dorobku Masłowskiego przepadła w czasie II wojny światowej. Większość zachowanych prac to rysunki i akwarele. Masłowski malował sceny rodzajowe z życia wsi, sceny kozackie (te ostatnie także inspirowane literaturą), studia typów wiejskich, „czyste” pejzaże, widoki Warszawy i miast włoskich. Podejmował też tematykę dotyczącą ważnych wydarzeń współczesnych, np. rewolucji 1905 roku czy wojny światowej, oraz historyczno-batalistyczną. Masłowski był malarzem realistą, twórczo asymilującym zdobycze naturalizmu i impresjonizmu. Najlepsze rezultaty osiągał jako pejzażysta, wrażliwy obserwator i odtwórca zjawisk przyrody.

JÓZEF MEHOFFER  
(1869–1946)

Malarz, rysownik, grafik, twórca polichromii i witraży. Jeden z czołowych artystów okresu Młodej Polski. Kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie (1887–1894), między innymi u Jana Matejki, oraz w Paryżu: w Académie Julian, w École des Arts Décoratifs, w Académie Colarossi i w Académie des Beaux-Arts. Jego działalność artystyczna koncentrowała się wokół trzech dziedzin: witraży, malarstwa ściennego oraz malarstwa sztalugowego. Ze sztuką monumentalną zetknął się już w latach studiów, realizując polichromię kościoła Mariackiego w Krakowie według projektu Matejki. W 1895 roku wygrał konkurs na projekty witraży do katedry św. Mikołaja we Fryburgu, które realizował etapami do roku 1936. Był autorem wielu dekoracji ściennych i witraży w kościołach, kaplicach i budowlach świeckich. Od 1901 roku uczył malarstwa dekoracyjnego na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a w 1914 roku został rektorem tej uczelni. Należał do licznych polskich i zagranicznych stowarzyszeń twórczych. Oprócz witrażownictwa i polichromii uprawiał malarstwo sztalugowe i grafikę. Tworzył sceny rodzajowe, niekiedy o charakterze symbolicznym, portrety, pejzaże, martwe natury, ulegając stylistyce postimpresjonizmu i secesji. W portretach posługiwał się bogatą, dekoracyjną stylistyką.

FERDYNAND RUSZCZYC  
(1870–1936)

Malarz, grafik, ilustrator, scenograf. W latach 1892–1897 studiował w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, m.in. pod kierunkiem Iwana Szyszkina. Odbił wiele podróży artystycznych po Europie. W latach 1904–1907 był profesorem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, przez kolejny rok akademicki – Akademii w Krakowie. Od 1908 roku mieszkał na przemian w rodzinnym majątku w Bohdanowie i w Wilnie. W 1918 roku zorganizował Wydział Sztuk Pięknych przy wileńskim Uniwersytecie im. Stefana Batorego, gdzie był profesorem do 1932 roku. Przez ponad ćwierćwiecze nadawał ton życiu kulturalnemu w Wilnie, co zyskało mu żartobliwe miano „dyktatora artystycznego Litwy”. Ruszczyca uprawiał malarstwo pejzażowe o nowatorskich w sztuce polskiej rozwiązaniach formalnych i stylistycznych, bliskich ekspresjonizmowi, niekiedy nacechowane treściami symbolicznymi. Tworzył też obrazy liryczne w nastroju, o delikatnym, secesyjnym dukcie linii. Ważną dziedziną działalności artystycznej Ruszczyca była scenografia i inscenizacja teatralna. W Wilnie współpracował z tamtejszym teatrem, tworząc projekty kostiumów i scenografii do wystawień utworów Juliusza Słowackiego, Stanisława Wyspiańskiego, Edmonda Rostanda. Pracował też dla Teatru Polskiego w Warszawie (*Balladyna*

Słowackiego, 1914). O podjęciu działalności w tej dziedzinie zdecydowały wrażenia z nowatorskich przedstawień w teatrze krakowskim, a szczególnie inscenizacje dzieł dramatycznych Wyspiańskiego, realizowane w dużej mierze przez samego artystę. Ruszczyć śledził też dokonania w zakresie scenografii teatru w Meinigen i słynnych Baletów Rosyjskich Sergiusza Diagilewa, którego przedstawienia stały się na początku wieku XX sensacją artystyczną w Europie.

LESZEK SOBOCKI  
(ur. 1934)

Malarz. Studiował w latach 1953–1959 na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, na Wydziale Grafiki Propagandowej (filia uczelni w Katowicach) i na Wydziale Malarstwa. Kształcił się też w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej w Łodzi. Był współzałożycielem Grupy „Wprost” (Maciej Bieniasz, Jacek Waltoś, Zbysław Grzywacz, Sobocki), reprezentującej w sztuce polskiej publicystyczny nurt kontestacyjny wobec propagandy sukcesu lat siedemdziesiątych. W latach osiemdziesiątych uczestniczył w ruchu kultury niezależnej. Odwołując się do tradycji malarstwa Jana Matejki, Jacka Malczewskiego i Stanisława Wyspiańskiego, artysta tworzy obrazy figuratywne o czytelnym przesłaniu politycznym i społecznym.

MICHAŁ STACHOWICZ  
(1768–1825)

Malarz i rysownik. Był związany z Krakowem. Uczył się u malarza cechowego Kazimierza Mołodzińskiego. W 1786 roku wyzwolił się na czeladnika, a rok później został przyjęty do krakowskiego cechu malarzy i lakierników jako mistrz. Cech do 1783 roku pozostawał pod zwierzchnictwem Uniwersytetu Jagiellońskiego; później przeszedł pod władzę magistratu. Pod opieką rektora pozostali jedynie artyści posiadający tytuł wirtuoza. Stachowicz, mający ambicje artystyczne, starał się kilkakrotnie uzyskać ten status. Artysta wiele razy pełnił funkcję starszego cechu. Tworzył obrazy o tematyce religijnej, historycznej, rodzajowej, pejzaże i portrety. Dekorując pałac biskupi w Krakowie i Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego, realizował cykle malarzkie, a nawet całe programy ikonograficzne. Był pierwszym polskim malarzem historycznym i współtwórcą legendy Tadeusza Kościuszki.

TEODOR BALTAZAR STACHOWICZ  
(1800–1873)

Malarz, syn Michała Stachowicza. Początkowo uczył się u ojca. W 1820 roku podjął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Utrzymywał się z posady nauczyciela rysunku w szkole prowadzonej przez siostrę prezentki. Malował obrazy religijne dla krakowskich kościołów, widoki Krakowa (głównie z ujęciami świątyń i budynków klasztornych), także portrety i sceny z życia miasta.

JAN STANISŁAWSKI  
(1860–1907)

Malarz, grafik. Twórca polskiej nowoczesnej szkoły pejzażowej. Studiował początkowo matematykę w Instytucie Technologicznym w Petersburgu. Malarstwa uczył się w warszawskiej Klasie Rysunkowej u Wojciecha Gersona, w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1884–1885) i w Paryżu, w pracowni Carolus-Durana (1885–1888). W 1897 roku objął katedrę malarstwa pejzażowego w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jego

styl ukształtował się pod wpływem luministycznego pleneryzmu malarzy ze szkoły Barbizon i impresjonizmu. Malował niewielkich formatów „czyste” pejzaże, oddając zmienne zjawiska natury. Stanisławski był wybitnym pedagogiem i aktywnym uczestnikiem życia artystycznego w Krakowie. Dążył do podnoszenia poziomu sztuki polskiej, wyznaczania jej wysokich standardów, a przez to kształcenia smaku estetycznego społeczeństwa. Temu celowi służyła działalność Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, którego był współinicjatorem, pierwszym prezesem i najsurowszym członkiem jury. W środowisku posiadał niekwestionowany autorytet w sprawach artystycznych.

WŁODZIMIERZ TETMAJER  
(1861–1923)

Malarz, filolog klasyczny, działacz społeczny i niepodległościowy, polityk, poseł do sejmu austriackiego z ramienia Polskiego Stronnictwa Ludowego. Należał do czołowych artystów i osobowości Młodej Polski. Długo kształcił się na malarza, początkowo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1875–1886), następnie na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium oraz w Académie Colarossi w Paryżu (1886–1889) i ponownie na krakowskiej ASP (1889–1895), na oddziale kompozycyjnym. Mimo że miał szlacheckie pochodzenie, w 1890 roku poślubił córkę chłopca z Bronowic, Annę Mikołajczykównę, i osiadł w tej podkrakowskiej wsi. Uprawiał malarstwo pejzażowe i rodzajowe związane z życiem wsi oraz monumentalne malarstwo dekoracyjne o charakterze religijnym. Stał się czołowym przedstawicielem nurtu folklorystycznego w malarstwie polskim. Szczercze oddany chłopskiej warstwie społecznej, cenił jej tradycje, obrzędy, trud pracy na roli i przywiązanie do ziemi. Został wyrazicielem jej praw społecznych i politycznych. W latach poprzedzających wybuch wojny czynnie działał na rzecz sformowania polskich oddziałów wojskowych i utworzenia dla nich politycznego, ponadpartyjnego zaplecza. Początkowo tworzył w konwencji naturalizmu. Z czasem poddał się wpływowi impresjonizmu. Jego obrazy stały się bardziej wrażeniowe, paleta uległa rozjaśnieniu, barwy stały się czyste i nasycone. Był autorem wielu polichromii, m.in. w katedrze krakowskiej, w kościele Mariackim w Krakowie, a także w bazylice Matki Boskiej Anielskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej, w których także wykorzystywał motywy ludowe.

STANISŁAW WITKIEWICZ  
(1851–1915)

Malarz, krytyk i teoretyk sztuki, architekt, twórca „stylu zakopiańskiego”. Po powstaniu styczniowym Witkiewicz kilka lat spędził z rodzicami na zsyłce w Tomsku, w zachodniej Syberii. W latach 1868–1871 studiował na petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, po czym jeszcze rok na Akademii monachijskiej. Po powrocie do Warszawy w połowie lat siedemdziesiątych XIX wieku bardziej udzielał się jako krytyk artystyczny niż malarz. Obdarzony w wysokim stopniu smakiem estetycznym, wrażliwością, zdolnością analizy i formułowania trafnych sądów, śmiało i bezkompromisowo występował w prasie przeciwko akademickim zasadom sztuki. Bronił malarstwa przed pozaartystycznymi powinnościami – patriotycznymi czy społecznymi – uważając, że powinno się skupić na wartościach czysto artystycznych, dotyczących formy, koloru i kompozycji. W 1884 roku Witkiewicz objął kierownictwo artystyczne „Wędrowca”, propagując na łamach tego czasopisma twórczość malarzy związanych z nurtami realizmu i naturalizmu. W tym czasie wydał album poświęcony braciom Gierymskim. W 1890 roku przeniósł się na stałe do Zakopanego, gdzie opracował zasady „stylu zakopiańskiego”, opartego na tradycjach budownictwa drewnianego i zdobnictwa Podhala. Wokół niego skupiało się życie kulturalne Zakopanego, dokąd w sezonie letnim i zimowym zaczęli zjeżdżać artyści i literaci z Galicji i Królestwa Polskiego. Wysokie standardy estetyczne Witkiewicza sprawiały, że surowo oceniał także własne malarstwo. Pozostawił jednak kilka dzieł wybitnych, wcielających ideały sztuki, o które jako krytyk zawzięcie walczył.

WITOLD WOJTKIEWICZ  
(1879–1909)

Malarz i rysownik. Od 1897 roku, jedynie przez kilka miesięcy, uczył się w warszawskiej Klasie Rysunkowej u Wojciecha Gersona. W latach 1903–1906 studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Nie należał jednak do pilnych i obowiązkowych studentów, a jego nauczyciele – Leon Wyczółkowski, Teodor Axentowicz i Józef Pankiewicz – nie wywarli na niego większego wpływu. Szybko zarzucił udane próby malarstwa pejzażowego, oddając się wyobrażaniu dziwnego *universum* zrodzonego w jego jaźni. Był to świat dzieci i dorosłych, odtwarzany jakby w krzywym zwierciadle psychiki neurotyka, poddany deformacji, skrajnym nastrojom, czasem przybierający charakter dziecięcej zabawy i maskarady, czasem makabry. Forma – adekwatna do treści – przybrała karykaturalno-groteskową, agresywną postać. Ekspresyjna linia i niespokojna plama barwna podkreślały niepokój, jakim przesyczone były wyobrażane przez Wojtkiewicza sceny. Malarz stał się na wskroś szczerym wyrazicielem dekadencjnych nastrojów epoki, a przede wszystkim własnych, minorowych stanów psychicznych, wynikających z nadwrażliwości, chorowitości i przecucia śmierci. Stworzył odrębny, niezwykle oryginalny styl.

LEON WYCZÓLKOWSKI  
(1852–1936)

Malarz, grafik, rysownik. Naukę malarstwa rozpoczął w warszawskiej Klasie Rysunkowej u Wojciecha Gersona (1869–1873). Studia kontynuował w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (1875–1877) i w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, w klasie kompozycji Jana Matejki (1877–1879). W latach 1895–1911 był profesorem malarstwa Szkoły (od roku 1900 Akademii) Sztuk Pięknych w Krakowie. Posługiwał się wszystkimi technikami malarskimi i rysunkowymi, był wybitnym grafikiem. Jego ponadsześćdziesięcioletnią aktywność artystyczną charakteryzował ciągły rozwój, doskonalenie środków i pogłębianie ekspresji wyrazu. Należał do prekursorów impresjonizmu w Polsce, następnie zwrócił się w kierunku symbolizmu i secesji, ulegając wpływom stylistyki sztuki japońskiej; jego późniejszą twórczość określić można mianem postimpresjonistycznego realizmu. W grafice osiągnął mistrzowski, niedościgniony poziom w operowaniu warsztatem i w wyrazie artystycznym. Tworzył pejzaże, sceny rodzajowe, portrety, martwe natury, uwieczniał zabytki architektury Krakowa i wielu miast Polski. Jego pasją były drzewa, które stanowią osobny rozdział twórczości artysty.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI  
(1869–1907)

Malarz, rysownik, ilustrator, poeta, dramaturg, scenograf, wizjoner; zajmował się też witrażownictwem, sztuką książki, malarstwem ściennym, projektowaniem wystroju wnętrz, a także mebli, tkanin artystycznych i innych przedmiotów użytkowych. Był nowatorem we wszystkich uprawianych dziedzinach sztuki; należy do najważniejszych artystów w dziejach kultury polskiej. Studiował malarstwo w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1885–1891) i w Académie Colarossi w Paryżu (1891–1894). W czasie studiów współpracował z Janem Matejką przy realizacji polichromii kościoła Mariackiego w Krakowie. Od 1902 roku wykładał malarstwo dekoracyjne na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Początkowo ulegał wpływom impresjonizmu, później wykształcił własny styl, zgodny z duchem secesji, oparty na kształtowaniu formy mocną, kaligraficzną linią. W Paryżu poznał idee sztuki totalnej Ryszarda Wagnera. Odtąd wcielał w swej twórczości zasady synestezji, łączenia w jednym dziele różnych gatunków sztuki. W dziełach malarskich i literackich podejmował fundamentalne dla narodowej tożsamości problemy, obalając narodowe mity, stawiając trudne pytania o stan świadomości narodu, jego odpowiedzialności za grzechy przeszłości i teraźniejszości, tworząc też wizję jego przyszłości. Dialog pomiędzy polską historią i współczesnością łączył z tradycją kultury europejskiej.

## SPIS DZIEŁ

ANDRZEJ BIELAWSKI

*Cień*, 1984

Technika mieszana, piłsń, 205 × 154 cm

Niesygn.

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-3309

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

*Dniestr w nocy*, 1906

Olej, płótno, 85 × 127 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 1906*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-414

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

*Jutrzenka*, 1891

Olej, płótno, 68,5 × 109 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *Józef Chełmoński 1891*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-429

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

*Droga w lesie*, 1887

Olej, płótno, 59 × 81 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 1887*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-432

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

*Noc gwiazdzista*, 1888

Olej, płótno, 58 × 73 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *JOZEF CHEŁMOŃSKI | 1888*

Własność prywatna, depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie, ND 11 138

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

*Żurawie*, 1870

Olej, płótno, 44,2 × 57,8 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *Józef Chełmoński | 1870 w Warsz.*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-793

ADAM CHMIEŁOWSKI

*Zawale* [1883]

Olej, płótno, 70 × 102 cm

Sygn. po prawej u dołu: *Adam Chmielowski*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-1086

JÓZEF CZAPSKI

*Train de banlieue*, 1967

Olej, płótno, 89 × 116 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *J CZAPSKI | 67*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-2039



JÓZEF CZAPSKI

*Kobieta w oknie*, 1977

Olej, płótno, 73 × 50 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *J CZAPSKI 77*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-3518

JÓZEF CZAPSKI

*Pejzaż morski*, 1961

Olej, płótno, 50 × 61 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *J CZAPSKI 61*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-3764

EDWARD DWURNIK

*Dworzec Centralny* [Z cyklu: *Warszawa*], 1981

Olej, płótno, 98 × 146 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *E. DWURNIK 81, listopad 1981*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-3477

JULIAN FAŁAT

*Krajobraz zimowy (Śnieg)*, 1915

Olej, płótno, 80,5 × 161 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *JFałat I Bystra 1915*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-1736

ALEKSANDER GIERYMSKI

*Wieczór nad Sekwaną*, [1893]

Olej, płótno, 121 × 185 cm

Sygn. po lewej u dołu: *A. Gierymski*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-222

VLASTIMIL HOFMAN

*Koncert*, 1910

Olej, płótno, 160 × 160 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *Vlastimil I 1910*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-177

VLASTIMIL HOFMAN

*Kolędniczy*, 1920

Olej, płótno, 167 × 190 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *Vlastimil Hofmann Paris 1920*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-681

KALINA [malarz niezidentyfikowany], wg Jana Nepomucena Głowackiego

*Widok na Wawel*, 1876

Olej, płótno, 64 × 96,5 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *Kalina 31.V.1876*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-1077

STANISŁAW KAMOCKI

*Kościół w Paraninie*, ok. 1908

Olej, płótno, 90 × 125 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *StKamocki*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-1417

KRZYSZTOF KIWERSKI

*Uwaga, idzie nowe*, 1979/1980

Akryl, płótno, 110 × 90 cm

Sygn. i dat. na odwrocie: *KRZYSZTOF KIWERSKI [...] 79/80*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-3360

JAN LEBENSTEIN

*Portret Józefa Czapskiego*, 1970

Olej, płótno, 140 × 45 cm

Sygn. i dat. na odwrocie: *Lebenstein I 1970*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-3553

JACEK MALCZEWSKI

*Wiosna*, 1898

Olej, płótno, 240 × 116 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *Jacek Malczewski | rok 1898*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-1571

JACEK MALCZEWSKI

*Polonia (Orfeusz i Eurydyka)*, 1914

Olej, tektura, 147 × 99 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *J Malczewski | Maj 1914*

Kolekcja Grażyny Kulczyk

JACEK MALCZEWSKI

*Nike Legionów*, 1916

Olej, tektura, 196 × 99 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *J Malczewski | 1916*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-3450

JACEK MALCZEWSKI

*Pytia*, 1917

Olej, tektura, 101,5 × 72,5 cm

Sygn. i dat. po prawej u góry: *J. Malczewski 1917*

Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, nr inw. MNKi/M/1608

JACEK MALCZEWSKI

*Pytia*, 1917

Olej, płótno, 210 × 110 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *1917 JMalczewski*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-3449

JACEK MALCZEWSKI

*Polonia I*, 1918

Olej, tektura, 97,5 × 67,5 cm

Sygn. i dat. po prawej u góry: *J Malczewski 1918*

Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, nr inw. MNKi/M/1609

JACEK MALCZEWSKI

*Polonia II*, 1918

Olej, tektura, 100 × 72,5 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *J Malczewski | 1918*

Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, nr inw. MNKi/M/1546

STANISŁAW MASŁOWSKI

*Wschód księżycy*, 1884

Olej, płótno, 124 × 220 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *S. Masłowski | Wars. 84*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-262

JÓZEF MEHOFFER

*Anioły z gwiazdami*, 1901

Akwarela, papier naklejony na płótno, 203 × 119 cm

Sygn. i dat. po lewej u góry: *Józef Mehoffer, 1901*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. III-r. a. 14 634

FERDYNAND RUSZCZYC

*Bajka zimowa*, 1904

Olej, płótno, 132 × 159 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *FRuszczyc | Bohdanów 04*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-194

FERDYNAND RUSZCZYC

*Pejzaż zimowy*, 1901

Olej, płótno na tekturze, 45,5 × 40,8 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *FRuszczyc | 01*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-3285

LESZEK SOBOCKI

*Polonia*, 1982

Olej, płótno, 120 × 90 cm

Sygn. i dat. na odwrocie: *Leszek Sobocki Polak 1979*; pieczęć autorska

Multi-Service Sp. z o.o., Lublin

MICHAŁ STACHOWICZ

*Przysięga Kościuszki*, 1818

Tempera, płótno, 163,5 × 300 cm

Niesygn.

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-580

MICHAŁ STACHOWICZ

*Jerzy Waszyngton dekoruje Kościuszkę Orderem Cyncynta*, 1818

Tempera, płótno, 163 × 300 cm

Niesygn.

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-578

MICHAŁ STACHOWICZ

*Kościuszko wśród żołnierzy polskich we Francji*, 1818

Tempera, płótno, 165 × 181 cm

Niesygn.

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-577

MICHAŁ STACHOWICZ

*Apoteoza Kościuszki*, 1818

Tempera, płótno, 164 × 180 cm

Niesygn.

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-579

TEODOR BALTAZAR STACHOWICZ

*Katafalk Kościuski w katedrze na Wawelu* [1818]

Olej, blacha, 42,5 × 34 cm

Sygn. po lewej u góry: *TBS* i u góry pośrodku: *Stachowicz / Teodor*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-533

JAN STANISŁAWSKI

*Sad* [ok. 1895]

Olej, deska, 21 × 32,5 cm

Sygn. po prawej u dołu: *JAN STANISŁAWSKI*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-63

JAN STANISŁAWSKI

*Ule na Ukrainie*, 1895

Olej, płótno, 19 × 29 cm

Sygn. po lewej u dołu: *JAN STANISŁAWSKI*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-62

WŁÓDZIMIERZ TETMAJER

*Krajobraz z Bronowic*, ok. 1895

Olej, tektura, 12,5 × 24 cm

Sygn. po lewej u dołu: *WT*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-67

STANISŁAW WITKIEWICZ

*Wiatr halny*, 1895

Olej, płótno, 93 × 142 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *Stanisław Witkiewicz | Zakopane 1895*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-490

WITOLD WOJTKIEWICZ

*O zachodzie (Pejzaz z chatą)*, 1903

Olej, tektura, 16,5 × 29 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *WWojtkiewicz 1903*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-2101

LEON WYCZÓŁKOWSKI

*Pejzaz morski z Połagaj*, 1908

Olej, sklejką, 53,5 × 48 cm

Sygn. i dat. po prawej u dołu: *LWyczol | 908 | Połagaj*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-77

LEON WYCZÓŁKOWSKI

*Morze w Połądze*, 1908

Olej, płótno, 32,6 × 50 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *LW 08*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-b-774

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

*Planty o świcie*, 1894

Olej, płótno, 110 × 220 cm

Sygn. i dat. po prawej: *SW 1894 rp*

Własność prywatna, depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie, ND 7791

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

*Widok z okna pracowni na kopiec Kościuski*, 1904

Pastel, papier, 92 × 60 cm

Sygn. i dat. po lewej u dołu: *SW 1904*

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. III-r.a.-12 554

## BIBLIOGRAFIA

- M. Alexandrowiczowa, *Dzieje teatru wileńskiego*, Wilno 1938
- J. Brzękowski, *Jacek Malczewski. Wywiad własny* „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 30, s. 1 [w:] D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla*, s. 784
- Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i opracowanie M. Kitowska-Lysiak, M. Ujma, Lublin 1996
- J. Czapski, *Czytając*, wybór, wstęp i opracowanie J. Zieliński, Kraków 1990
- J. Czapski, *Patrząc*, wybór i postówie J. Pollakówna (wyd. 2), Kraków 1996
- J. Czapski, *Wyrwane strony*, Warszawa 2010
- T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963
- St. Frenkiel, *Czapski w Londynie* [w:] *Czapski i krytycy*, s. 56–58
- G. Herling-Grudziński, „Chciał nie istnieć” [w:] *Czapski i krytycy*, s. 447–449
- A. Jakimowicz, *Z problemów twórczości malarskiej Jacka Malczewskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3–4, s. 161–162
- M. Janion, *Artysta przemienienia* [w:] *Czapski i krytycy*, s. 498–516
- W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, Wrocław 1996
- D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008
- M. Maśłowski, *Stanisław Maśłowski. Materiały do życiorysu i twórczości*, Wrocław 1957
- M. Maśłowski, *Józef Chełmoński*, Warszawa 1973
- M. Maśłowski, *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1976
- Z. Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, Warszawa 2011
- W. Milewska, *Oblicza wolności. Z polskiej sztuki XX wieku / Faces of Freedom. Polish Art of the 20<sup>th</sup> Century*, Kraków 2008
- W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Kraków 1999
- E. Miodońska-Brookes, M. Cieśla-Korytowska, *Feliks Jasiński i jego Manggha*, Kraków 1990
- Pamiętniki wojskowe generała Józefa Grabowskiego oficera sztabu cesarza Napoleona I 1812–1813–1814*, oprac. W. Gąsiorowski, Warszawa 1905
- Pogrzeb Tadeusza Kościuszki w grobach królów w Katedrze Krakowskiej r. 1818 – dnia 23 czerwca*, Kraków 1880
- Polski Korona. Motywy wawelskie w sztuce polskiej 1800–1939*, katalog wystawy, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, lipiec – październik 2005, Kraków 2005
- J. Pollakówna, *Olśnienie i medytacje – o malarstwie Józefa Czapskiego* [w:] *Czapski i krytycy*, s. 161–168
- Z. Przesmycki, *Aleksander Gierymski*, „Chimera” 1901, T. I, z. 2, s. 351–352
- A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005
- L. Rydel, *Z osobistych wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, 1915 [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, T. I, Kraków 1971, s. 196
- B. Szyndler, *Tadeusz Kościuszko 1746–1817*, Warszawa 1991
- E. Szwanowski, *Inscenizator i scenograf [w:] Ferdynand Ruszczyc 1870–1936. Pamiętnik wystawy*, Warszawa 1964
- M. Turwid, *List z Gościeradza. Leon Wyczółkowski o Bracie Albercie*, „Nasza Myśl” 1936, nr 3
- S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski* [w:] *Pisma wybrane*, pod. red. J. Z. Jakubowskiego, t. II, Warszawa 1950
- S. Witkiewicz, *O sztuce, krytyce artystycznej, stylu zakopiańskim, wybitnych twórcach, sprawach narodowych i społecznych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972
- Witold Wojtkiewicz 1879–1909*, katalog wystawy, T. I, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1976
- A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992
- M. Zientara, *Z pracowni naszych artystów. Sztuka krakowska lat dziewięćdziesiątych. Katalog wystaw zorganizowanych w Wieży Ratuszowej w latach 1991–1997*, Kraków 1999
- M. Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939–1945*, Kraków 2013

KATALOG

teksty	BRONISŁAW KOMOROWSKI Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej ZOFIA GOŁUBIEW Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie WACŁAWA MILEWSKA (wm) oraz ALEKSANDRA KRYPCZYK (ak) URSZULA KOZAKOWSKA-ZAUCHA (ukz) DOMINIK KURYŁEK (dk) AGATA MAŁODOBRY (am)
redaktor prowadząca	JOANNA POPIELSKA-MICHALCZYK
współpraca	ANNA KOWALCZYK
redakcja	JOANNA WOLAŃSKA
projekt graficzny i typograficzny	LUIZA BERDAK
korekta	MAGDALENA PAWŁOWICZ, AGNIESZKA FRYZ-WIĘCEK
fotografie	Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie (Jacek Świdorski, Karol Kowalik, Paweł Czernicki, Mirosław Żak, Jacek Złoczowski, Bartosz Cygan; korekta fotografii: Patrycja Dziegiel) oraz Paweł Suchanek (Muzeum Narodowe w Kielcach)
druk i oprawa	System-Graf
ISBN 978-83-7581-170-4	
© Muzeum Narodowe w Krakowie, 2015	
na okładce	Stanisław Maślowski, <i>Wschód księżycy</i> , 1884 (fragment) wł. Muzeum Narodowe w Krakowie



**mnk**  
MUZEUM  
NARODOWE  
W KRAKOWIE