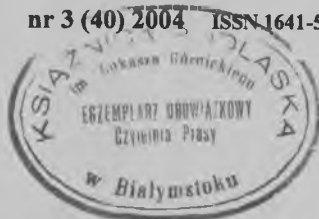


ANANKE

nr 3 (40) 2004 ISSN 1641-5418



Galeria im. Sleńdzińskich
w Białymstoku

ANANKE

nr 3(40) 2004

Spis treści:

Anna Hendzel-Andreew

"Letnia lekcja malarstwa polskiego przełomu XIX i XX wieku w obrazach z kolekcji Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku" Białystok, czwrtego sierpnia 2004 (przedruk wstępu z katalogu towarzyszącego wystawie w Galerii im. Sienkiewicza w Białymstoku)..... 4

Opisy dzieł oraz reprodukcje towarzyszących wystawie "Letnia lekcja malarstwa polskiego przełomu XIX i XX wieku w obrazach z kolekcji Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku". Część I /Axentowicz-Malczewski/..... 9

Axentowicz Teodor

- ❖ Święto Jordanu.....9
- Autoportret.....11
- Kołomyjka (Oberek).....12
- Święto Jordanu.....13
- Rudowłosa.....14
- Portret damy w czarnej sukni.....15

Boznańska Olga

- ❖ Portret Zofii Dziurzyńskiej-Rosinskiej.....16
- Portret malarza Pawła Nauena.....17
- Dziewczynka z chryzantemami.....18
- Portret siostry artystki z czerwoną parasolką.....19
- Autoportret.....21
- Autoportret z kwiatami.....21
- Olga Boznańska w paryskiej pracowni – fotografia.....22

Czachórski Władysław

- ❖ Zaduma.....23
- Dama w liliowej sukni z kwiatami.....24
- Dama z klejnotami.....25
- Martwa natura z czapłą.....26

Gieryski Maksymilian

- ❖ Portret mężczyzny.....27
- Konna kawalkada w brzezince.....28
- Patrol powstańczy (Pikieta powstańcza).....28

Jarocki Władysław	
❖ <u>Poronin w zimie</u>	31
• <u>Dziewczyna góralska</u>	32
• <u>Portret własny na nartach</u>	33
Kamocki Stanisław	
❖ <u>Widok na kościół w Bieczu</u>	34
• <u>Kwiaty przed chatą</u>	34
• <u>Motyw z Radziszowa</u>	35
Kossak Juliusz	
❖ <u>Stefan Czarniecki pod Koldynga</u>	36
• <u>Amazonka</u>	37
• <u>Stadnina na Podolu</u>	38
Lam Władysław	
❖ <u>Chłopiec, ok. 1928</u>	39
• <u>Budowa z klocków</u>	40
Ludwik de Laveaux	
❖ <u>Nocturn paryski</u>	41
• <u>Autoportret</u>	42
• <u>Plac Opery w Paryżu</u>	43
Malczewski Jacek	
❖ <u>W pracowni</u>	44
• <u>Autoportret z paletą</u>	45
• <u>Aniele, pójde za Tobą</u>	46
• <u>Śmierć Ellenai</u>	47
• <u>Autoportret w białym stroju</u>	49
• <u>Głowa starego fauna</u>	50
• <u>Zatruta studnia. Chimera</u>	51
• <u>Zatruta studnia</u>	52
<i>Izabela Suchocka</i>	
Kalendarium Galerii im. Sleńdzińskich.....	54

LETNIA LEKCJA MALARSTWA POLSKIEGO PRZEŁOMU XIX – XX WIEKU

w obrazach z kolekcji Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

O malarstwie polskim, a zwłaszcza o malarzach polskich tak naprawdę można mówić od połowy XIX wieku, nie tylko dlatego, że wcześniej stanowili mniejszość w stosunku do Włochów czy Francuzów sprowadzanych przez rodzimych mecenasów. Ale nawet wtedy, gdy zaczęli pojawiać się coraz liczniej, nie byli bynajmniej rozpieszczani przez polskich odbiorców. Kazimierz Zalewski w swojej komedii „Przed ślubem” w 1875 r. pisał z przekąsem i goryczą o traktowaniu artystów polskich przez rodaków: „Wszystko to, co dobre gdzie indziej, w Warszawie jest niemożliwe. Malarz u nas nawet z największym talentem nie może sobie zyskać rozgłosu ani nawet nędznego utrzymania.(...) magnaci wolą kupować za granicą i dać się oszukiwać na nędznych kopiach za oryginały(...) nasz artysta albo wyjeżdża za granicę lub żyje w nędzy i umiera z głodu. No, za to na grób ciskają mu wieńce laurowe (...)”¹.

Słusznym jest więc pogląd odnotowany przez prof. Marię Poprzęcką, iż przez długie wieki sztuka słowa, a nie obrazu była dziedziną właściwą polskiej duchowości. Zgodzić się też należy, że bujny rozwój polskiego malarstwa, szczególnie nasilony w osiemdziesiątych latach XIX wieku zmienił tę sytuację radykalnie przez równoczesne zaistnienie polskich malarzy o randze europejskiej. Wcześniej szlak przecierają klasyk – Antoni Brodowski i romantyk – Piotr Michałowski, zaś w połowie stulecia najwyższy poziom, zwłaszcza w dziedzinie portretu osiąga Henryk Rodakowski. To po obejrzeniu w 1853 r. jego *Portretu matki* wielki malarz francuskiego romantyzmu, Eugène Delacroix pisał: *Widziałem prawdziwe*

¹ E. Charazińska, E. Micke-Broniarek, A. Tyczyńska, *Malarstwo polskie w zbiorach prywatnych. Nieznane dzieła wybitnych artystów XIX wieku*, Dom Aukcyjny „Agra”, Warszawa 1995.

*arcydzieło*². Druga połowa wieku sprofilowana ideologią wolności, kierująca myśli twórcze ku sprawom narodowym: ku jej historii, z uміłowaniem polskiego krajobrazu, jej pamiątek przeszłości i z poszukiwaniem stylu narodowego – to wszystko sprawia, że nasza sztuka odróżnia się od twórczości krajów wolnych. W Polsce wolność samego artysty bywała podporządkowana ideowym celom, malarskiemu „dziejopisarstwu” służącemu ojczyźnie, choć to nie reguła. Na szczycie tej hierarchii stali Jan Matejko i Artur Grottger, a po nich Juliusz Kossak i Józef Brandt.

Warto pamiętać, że przełom XIX i XX w. w kraju od ponad stu lat w niewoli nie sprzyjał rozwojowi sztuki w sensie organizacyjnym, a więc instytucjom artystycznym, szkolnictwu itp., ujawniając różnicowanie w tym względzie między zaborami. Istotne dla sztuki polskiej były właściwie dwa środowiska: Szkoła Sztuk Pięknych Matejki w Krakowie i warszawska Klasa Rysunkowa, z najwyższym autorytetem pedagogicznym - Wojciechem Gersonem. Ogromne znaczenie miało wówczas kontynuowanie nauki za granicą i aktywny udział polskich twórców w życiu artystycznym w najważniejszych ośrodkach europejskich, takich jak: Monachium, Berlin, Paryż, Wiedeń i Rzym. I choć w malarstwie polskim nad poszukiwaniami formalnymi światła i koloru przeważać będą zagadnienia treści, uwzględniane w kompozycjach historycznych, rodzajowych, a nawet w portretach czy krajobrazie, to w tym ostatnim zwłaszcza, nie zabraknie wrażliwej obserwacji natury i oryginalnych odkryć twórczych. Nurt włączający nas w malarskie problemy sztuki współczesnej, bardziej był widoczny w środowisku warszawskim, gdzie „z romantycznej chęci notowania pamiątek i ruin przeszłości metoda studiów w plenerze była wręcz obowiązująca”³, sprzyjając rozjaśnieniu palety barwnej i wprowadzaniu impresyjnego rozedrgania światła.

Pomijając analizę formalną tendencji i mód artystycznych obowiązujących przez stulecie od drugiej połowy XIX w. w Europie, a rzutujących na twórczość polskich malarzy, należy jednak zatrzymać się przy niezwykle ważnym zjawisku, jakim obok historyzmu, romantycznej uczuciowości, realistycznych upodobań i tendencji był tzw. akademizm. Pora wreszcie spojrzeć z uznaniem na ów akademicko-oficjalny styl, zwłaszcza

² M. Poprzęcka, *Arcydzieła malarstwa polskiego*, Arkady, Warszawa 1997, s.5.

³ por. A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1988, s.12.

w skali międzynarodowej trzeciej ćwierci XIX w., który godził sprzeczności i stał się znakomicie zgraną wypadkową między akademickimi tradycjami a najróżniejszymi nowymi tendencjami. Styl ten poprzedzający secesję, obok najświetniejszych akademii (Paryż, Monachium, Wiedeń), współtworzyły Salony i inne wielkie instytucje wystawiennicze, ale także artyści zdobiący opery, muzea, domy towarowe, profesorowie akademii i wzięci mistrzowie prywatnych „ateliers” oraz modni portreciści i dekoratorzy wnętrz. Kształtowały go także gigantyczne jak na owe czasy imprezy, wystawy światowe z tłumami zwiedzających udającymi się na pokaz słynnych obrazów. Dzieła te bowiem objeżdżały wielkie miasta europejskie jak „primadonny”⁴.

Wystawa zatytułowana „*Letnia lekcja malarstwa polskiego przełomu XIX-XX wieku w obrazach z kolekcji Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*”, zorganizowana w ramach wymiany międzymuzealnej przez Galerię im. Sleńdzińskich w Białymstoku, to ekspozycja, na której znalazło się 25 dzieł czołowych twórców polskich z okresu wyjątkowej eksplozji rodzimych talentów. Ich ograniczona ilość uświadamia, iż nie jest to, niestety pełny komplet najznakomitszych dzieł i ich twórców. Chociaż nie spotkamy tu obrazów: H. Rodakowskiego, P. Michałowskiego, A. Grottgera, Aleksandra Gierymskiego, czy J. Chełmońskiego, zobaczymy za to obrazy malarzy - sław takich, jak: J. Matejko, J. Stanisławski, Maksymilian Gierymski (starszy brat Aleksandra), O. Boznańska, J. Malczewski, W. Czachórski, H. Siemiradzki, J. Mehoffer, W. Ślewiński, S. Witkiewicz, L. Wyczółkowski i S. Wyspiański. Między prezentowanymi na tej wystawie dziełami różnica w czasie ich powstania wynosi cały wiek. Najstarsze z nich powstało w 1842 r., to *Farys* pędzla Januarego Suchodolskiego - malarza urodzonego pod koniec XVIII stulecia, a „najmłodszy” z obrazów datowanych, to zapewne jeden z ostatnich autoportretów (bo powstały na 2 lata przed śmiercią) Józefa Mehoffera, ucznia J. Matejki i kolegi S. Wyspiańskiego. Spośród autorów obrazów ze Słupska siedmiu dożyło sędziwego wieku, najdłużej żyjący to: Władysław Lam (zm. 1984 dożywszy 91 lat), Władysław Jarocki (86 lat) i Zofia Stryjeńska (zm. w wieku 82 lat w 1976 r.). Chociaż wymienieni twórcy żyli niemal do końca XX w., to ich dzieła pokazane na tej ekspozycji (nie wszystkie datowane) powstały przed wojną. Większość spośród omawia-

⁴ wg: *Sztuka świata*, t. 8, Arkady, Warszawa 1994, s. 145.

nych malarzy żyła ok. 50 lat z wyjątkiem dramatycznie krótkich życiorysów Ludwika de Laveaux (26 lat), Maksymiliana Gierymskiego (28) i Stanisława Wyspiańskiego (38), choć talent wymienionych pozwolił zostawić im dzieła niezwykle. Aż samo nasuwa się pytanie - marzenie, co by stworzyli ci przedwcześnie zmarli geniusze, gdyby los pozwolił im dożyć na przykład 84 lat Leona Wyczółkowskiego – artysty, który w tym czasie zdążył czterokrotnie zmienić swoje emploi artystyczno-programowe?

Dzieła prezentowane na tej wystawie są ciekawe i ważne, chociaż nie wszystkie koniecznie należą do tzw. „pierwszego garnituru”. Nawet gdyby znalazłyby się tu rzeczywiście wyłącznie najwybitniejsze, to i tak na przykładzie jednego obrazu nie byłoby możliwe przybliżenie, a cóż dopiero ogarnięcie sylwetki jego twórcy. Stąd pomysł dydaktycznego uzupełnienia ekspozycji oryginałów ze Słupska w zestawy reprodukcji obrazów najwartościowszych i charakterystycznych dla każdego z 25 artystów, które będą udostępniane zwiedzającym według pewnego klucza. W każdym podręczniku metodycznym przestrzega się nauczycieli przed przeładowaniem lekcji w treści poznawcze. Wiadomo bowiem, że zawsze lepszy jest niedosyt, niż przesyć. Dlatego każdego dnia tygodnia można szerzej i dokładniej zapoznać się z 4 malarzami o nazwiskach zaczynających się na wyznaczone w danym dniu litery alfabetu. Dodatkową pomocą w przeżywaniu tej wyjątkowej w Białymstoku *Lekcji Malarstwa Polskiego* mogą stanowić opracowane na podstawie wielu źródeł dość szczegółowe życiorysy artystyczne wystawianych autorów, zawarte w niniejszym katalogu. Niektóre z nich okażą się obszerniejsze i zawierać będą opisy życiowych, często prozaicznych uwarunkowań ich działań i decyzji, w postaci konkretnych sytuacji, osób i wydarzeń. Część z nich ograniczy się wyłącznie do prawie encyklopedycznych informacji związanych z samą drogą twórczą, nie koniecznie bowiem są upowszechnione wiadomości o pozostałych szczegółach ich życia, zresztą z różnych powodów. Swoistym novum i uzupełnieniem tego biograficznego opracowania będzie coś, w co zazwyczaj ubarwiają percepcję wystaw przewodnicypasjonaci, oprowadzający gości „na żywo” i właśnie za ich przykładem proponujemy zwiedzającym mało znane historyjki i opowieści z niepowtarzalnego życia wybranych Artystów. Dlatego właśnie tym razem w poważnym katalogu ważnej wystawy goszczącej wielkich polskich malarzy znalazły miejsce krótkie opowiadania – ciekawostki. Anegdoty

nie do końca poważne, często zabawne, żartobliwie odsłaniające ich drobne dziwactwa i słabości, po ludzku ciepłe, rzucające inne światło na posągowe sylwetki naszych twórców i adresowane chyba do każdego, nie tylko do dzieci.

Uwaga:

W spisie treści pierwszy tytuł obrazu każdego artysty to oryginał eksponowany na wystawie w Galerii im. Sleńdzińskich, wyróżniony podkreśleniem, np.:

❖ Peizaż z drogą

Pozostałe pozycje to tytuły reprodukcji najwybitniejszych bądź najbardziej charakterystycznych dzieł każdego z 25 malarzy prezentowanych na wystawie. Reprodukcje z opisem naklejonym na odwrocie były udostępniane zwiedzającym, zgodnie z koncepcją merytoryczno - oświatową, omówioną we wstępie do katalogu tej ekspozycji.

Opisy obrazów i reprodukcji towarzyszących wystawie „Letnia lekcja malarstwa polskiego przełomu XIX – XX wieku w obrazach z kolekcji Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku”

CZĘŚĆ I /Axentowicz-Malczewski/

AXENTOWICZ TEODOR (1859-1938)



❖ ŚWIĘTO JORDANU, ok. 1893
akwarela, karton, wym. 55 x 65 cm, MPŚ - M/24

Dzięki mistrzowi monachijskiemu - Gyuli Benczurowi – T. Axentowicz zainteresował się tematyką huculską. Z okresem „fin de siècle’u” automatycznie łączy się ważny nurt w sztuce ogarniętej fascynacją folklorem i sztuką ludową, w skrajnej formie młodopolskiej, tzw. „chłopomanii”. W twórczości malarza przejawiało się to w wieloletnim, wiernym trwaniu przy trzech, wielokrotnie powtarzanych przedstawieniach, rozgrywających się w karpackim zimowym krajobrazie, tytułowanych: *Pogrzeb na Rusi*, *Święto Jordanu* i *Kołomyjka*. Barwnej, żywiołowej obrzędowości huculów poświęcił artysta najwięcej obrazów, nie stroniąc nawet od ich powielania, rzadziej decydował się na tematy historyczne (*Posłowie polscy u Henryka Walezego*, ok. 1912), czy obrazy symboliczne (*Młodość i starość*, 1914).

W zimowej scenerii rozgrywające się *Święto Jordanu*, czyli *Święto Chrztu Pańskiego* (obchodzonego przez chrześcijan prawosławnych 19 stycznia jako objawienie Trójcy Św.), to kompozycja zbudowana niczym wielka scena teatralna. Na tle śnieżnego krajobrazu, na zamrzniętej rzece, z drewnianą, osypaną śniegiem cerkiewką na odległym horyzoncie rozgrywa się wielopostaciowa akcja. Kompozycja realistyczna, wiernie odtwarzająca zarówno krajobraz karpacki, jak i postacie Huculów. Re-

alizm ten został uzupełniony dekoracyjnością i harmonią kolorystyczną, wzbogaconą o barwy strojów, kontrastujących z płaszczyznami łamanych bieli ośnieżonego krajobrazu. Prezentowany na wystawie oryginał ze słupskiego muzeum różni się od sygnowanego i datowanego dzieła o tym samym tytule, znanego i spopularyzowanego w MNW: techniką wykonania, wielkością jakby wykadrowanej sceny, ukształtowaniem terenu oraz ilością i rozmieszczeniem postaci, a także dokładnością w opracowaniu szczegółów. W tej scenie rodzajowej uczestniczą kobiety, mężczyźni i dzieci w różnym wieku, w których dostrzec można podział wynikający z dwóch etapów rejestrowanej uroczystości. Widać dwie grupy postaci: pierwszą - bliżej widza z lewej strony, pięć osób skupionych na czerpaniu wody z niewidocznej przerębli (wcześniej wyciętej w kształt krzyża, aby trzykrotnie zanurzyć w niej krzyż) i grupę drugą: osób rozmieszczonych od prawej ku centrum obrazu, zmierzających w procesji z chorągiewkami po uroczystości święcenia wody. Zmierzają w kierunku świątyni za prawosławnym księdzem okrytym czerwonym „fietonem” (umieszczonym w środku kompozycji), z niewidoczną twarzą, w czarnej spiczastej czapce i czarnych butach. Większość postaci uchwycona tyłem, głębia rozległej przestrzeni zbudowana przez zróżnicowanie wielkości, stopnia zagęszczenia oraz wyrazistości osób, zmniejszających się w miarę oddalania od wzroku obserwatora. Partie śniegu uzyskane z bieli nie zamalowanego akwarelą podobrazia. Dają się zauważyć dwie linie górzystego horyzontu: pierwsza zamykająca białą płaszczyznę śnieżnego planu, z rozczłonkowaną, dwukondygnacyjną bryłą drewnianej świątyni (od środka w lewo), pokrytą odrębnymi białymi dachami, powyżej namalowany niewyraźnie, prześwitujący przez iglasty las ciemniejszy masyw górski, opadający łukiem w dół ku prawej krawędzi kompozycji. Obraz oprawiony w oryginalną, ciekawą złożoną ramę w typie klasycyzującego biedermeiera, z elementami architektonicznymi: podwójnymi, żłobkowanymi pilastrami po bokach i szerokim profilowanym cokołem części poziomych.



- AUTOPORTRET, 1898
olej, płótno, wym. 161 x 115 cm, MNW

Autoportret, Teodora Axentowicza z 1898 r. należał do zbioru jednego z najwybitniejszych kolekcjonerów malarstwa polskiego w końcu XIX stulecia – hrabiego Ignacego Korwina-Milewskiego (1846-1926). Właściciel majątku Gieranony na Wileńszczyźnie gromadził głównie obrazy artystów polskich – uczniów szkoły monachijskiej. Odrębne miejsce w jego kolekcji zajmowała galeria autoportretów szczególnie wówczas cenionych malarzy, m. in. Aleksandra Gierymskiego (obraz zaginął w czasie II wojny), Jacka Malczewskiego, Teodora Axentowicza, Jana Matejki, Ludwika de Laveaux, Anny Bilińskiej-Bohdanowiczowej, Franciszka Żmurki. Powstawała ona w latach 1880 – do ok. 1910 na specjalne zamówienie Milewskiego, które osobiście składał poszczególny artystom. W ostatecznym kształcie obejmowała niemal 20 portretów. Kolekcjoner określił dokładnie ogólną kompozycję układu, przewidując dla wszystkich malarzy identyczną pozę i ten sam format obrazu. W ten sposób zgromadził kilkanaście naturalnej wielkości wizerunków, postaci ujętych do kolan, stojących frontalnie, z paletą w ręku. Jedyne Jan Matejko nie podporządkował się ustalonym normom i sportretował siebie siedzącego w fotelu. Większość malarzy dostosowała się skrupulatnie do tego kanonu, tylko nieliczni starali się zindywidualizować swoje wizerunki.

Na wystawie „*Letnia lekcja malarstwa...*” udostępniane są zwiedzającym cztery autoportrety z kolekcji oryginalnego kolekcjonera i mecenaśa sztuki z Gieranonów – hrabiego I. Korwin-Milewskiego. Spośród nich, a są to: Jan Matejko, Jacek Malczewski i Ludwik de Laveaux. Teodor Axentowicz należał do tych, którzy ściśle zachowali reguły dotyczące

kompozycji. Urozmaicił obraz szerokim i z rozmachem namalowanym tłem ze świetlistą plamą fotela po lewej stronie⁵.



- KOŁOMYJKA (OBEREK), 1895
olej, płótno, wym. 85 x 112,5 cm, MNW

Teodor Axentowicz ceniony jako portrecista, powracał wciąż do tematów rodzajowych z życia Huculszczyzny. Korzystał przy tym z wcześniejszych studiów i szkiców malarskich. Powstało wówczas to płótno, ilustrujące zabawę, radość i temperament, rejestrujące moment szaleńczego tańca. Zacierające się w szybkim ruchu kształty i kontury postaci tworzą efekty bliskie wrażeniowemu malarstwu impresjonistów. Obraz wyróżnia się dekoracyjnością i harmonią koloru. Jednolite w tonie barwnym tło rozświetlają czystą czerwień, zielenią, żółcią i błękitem plamy spódnic i pasma rozwianych wstążek tańczących dziewcząt. Motyw ten, ze względu na ogromną popularność, był powtarzany przez artystę w technice akwarelowej. Eligiusz Niewiadomski w 1926 r. napisał: *Młody paro-*

⁵ Przy opisach autoportretów z kolekcji I. Korwina-Milewskiego: Ludwika de Laveaux, Jacka Malczewskiego i Jana Matejki powtórzą się informacje wstępne o historii całej kolekcji, ze względu na stosowaną zasadę dokładnego omawiania wybranychmalarzy, innych w każdym dniu tygodnia. Według tego klucza zwiedzający wystawę po uzyskaniu ogólnej informacji o prezentowanych 25 dziełach i ich twórcach, dowiadują się więcej dzięki udostępnionym i omówionym reprodukcjommalarzy, których nazwiska rozpoczynają się na literę, np.: w poniedziałki – (od A do G), tj. T. Axentowicz, O. Boznańska, W. Czachórski i M. Gierymski; we wtorki – (od J do L), tj. W. Jarocki, S. Kamocki, J. Kossak, W. Lam i L. de Laveaux; w środy – (od P do S), a więc T. Pruszkowski, J. Rubczak, H. Siemiradzki i J. Simmler; w czwartki – (na literę S) kolejno: P. Stachiewicz, J. Stanisławski, Z. Stryjeńska i J. Suchodolski; w piątki – (od Ś do W), tj. W. Siewiński, S. Witkiewicz, L. Wyczółkowski i S. Wyspiański; w sobotę – muzeum nieczynne; w niedzielę – (na literę M), a więc malarze: W. Malecki, J. Malczewski, J. Matejko i J. Mehoffer.

Pewne informacje dotyczące opisywanych dzieł, fakty biograficzne czy wyjaśnienia określonych zjawisk w sztuce, rzucające światło i wzbogacające percepcję, w uzasadnionych przypadkach mogą w tym opracowaniu także się powtórzyć.

bek z dziewczuchą w tańcu tak zawrotnie szybkim, że oko nie chwytą już sylwety i linie konturów zacierają się tak, jak na migawkowej fotografii.



• ŚWIĘTO JORDANU, 1893
olej, płótno, wym. 162,5x212 MNP

Olejny obraz Axentowicza z Galerii Malarstwa Polskiego MNW jest jednym z najpiękniejszych w serii wielokrotnie powtarzanych przez artystę przedstawień „Święta Jordanu”. W takiej samej zimowej scenerii rozgrywające się Święto Chrztu Pańskiego (obchodzonego przez chrześcijan prawosławnych 19 stycznia jako objawienie Trójcy Św.), to kompozycja zbudowana niczym wielka scena teatralna. Na tle śnieżnego krajobrazu, na zamrażającej rzece, z drewnianą, osypaną śniegiem cerkiewką na odległym horyzoncie rozgrywa się wielopostaciowa akcja. Kompozycja realistyczna, wiernie odtwarzająca zarówno krajobraz karpacki, jak i postacie Hucułów. Realizm ten został uzupełniony dekoracyjnością i harmonią kolorystyczną, wzbogaconą o barwy strojów, kontrastujących z płaszczyznami łamanych bieli ośnieżonego krajobrazu. W odróżnieniu do akwarelowej wersji prezentowanej w Galerii pierwszoplanowa grupa osób z lewej strony, otaczająca niewidoczną (bo zasłoniętą przez nachyloną, klęczącą postać ujętą od tyłu) przerębel, wcześniej wyciętą w kształt prawosławnego krzyża (aby poświęcić wodę przez kapłana, który w tym celu musi trzykrotnie zanurzyć w niej przyniesiony krzyż), większość osób ma widoczne twarze. Stojący w środku wysoki wyrostek w baraniej czapce i jasno ugowym kożuchu oraz czarnych butach z cholewami, zagrzewa ręce chowając je w rękawy; bardziej w prawo, bliżej dolnej krawędzi obrazu - dziewczynka idąca z nieokreśloną dorosłą osobą, w kwiecistej chustce na głowie, patrzy przed siebie przez lewe ramię w stronę widza. Grupę drugą tworzą osoby skupione w centrum obrazu, zmierzające w procesji z chorągiewkami po uroczystości święcenia wody za prawosławnym księdzem, okrytym czerwonym „fieleonem”, w kierunku świątyni. Większość postaci uchwycona tyłem, głębia rozległej przestrzeni jest

budowana przez zróżnicowanie wielkości, stopnia zagęszczenia oraz wyrazistości osób, zmniejszających się w miarę oddalania od wzroku obserwatora.

Trzy obrazy z serii huculskiej: *Pogrzeb na Rusi*, *Święto Jordanu* i *Kołomyjka* malowane przez artystę za granicą na podstawie szkiców przygotowawczych i notatek rysunkowych, charakteryzuje biegłość warsztatu malarskiego i umiejętność dostosowania kompozycji obrazu do zarejestrowanej na nim akcji.



• RUDOWŁOSA, 1899
pastel na papierze, wym. 56 x 45,5 cm., MNK

W Paryżu T. Axentowicz pracował jako portrecista, ilustrator i kopi-
sta dawnych mistrzów. Obracając się w kręgach francuskiej i polskiej
elity artystycznej zyskał znaczne powodzenie i zaczął zdobywać bogatą
klientelę na coraz wyżej cenione przez publiczność portrety. Dużą rolę
odegrała w tym znajomość ze słynną aktorką Sarą Bernhardt (jej wize-
runki, niestety zaginęły). W Paryżu też został obdarzony prestiżowymi
godnościami, jak tytuł *Officier d'Académie* i członkostwo *Société Nationale des Beaux-Arts*. W 1890 r. kilkakrotnie podróżował do Anglii, m. in.
w Londynie zrealizował zamówienie na wykonanie dwunastu portretów;
następnie podróżował do Włoch.

Od 1900 r. artysta chętnie posługiwał się pastelami, wykonywał też
litografie. Z równym entuzjazmem uprawiał dwa, zupełnie odmienne
rodzaje twórczości: malarstwo rodzajowe i eleganckie, pełne wdzięku
wizerunki kobiet; rysowane pastelą portrety pięknych pań, emanujące
specyficznym erotyzmem z typową dla artysty zadumą. To była jego pa-
sja, w setkach portretów nie zawsze dziś znanych dam, promieniujących
paryskim szykiem, w których wykonaniu był perfekcjonistą powracał do
dwóch swoich ulubionych modelek: Henrietty – córki naczelnego redak-

tora „Figaro” i krakowskiej piękności, Aty Zakrzewskiej, przedstawionej jako: *Rudowłosa* (1899) i *Wiosna* (1900).



- PORTRET DAMY W CZARNEJ SUKNI, 1906
pastel, papier, wym. 192 x 101 cm,
MNP (Galeria Rogalińska)

Okolo 1906 r. Artysta rysował kilkakrotnie pastelowe secesyjne portrety typu salonowego tzw. *Czarnej damy*, przedstawiające siedzącą na kanapie młodą kobietę w czarnej, balowej sukni, nawiązujące w typie do portretów J. S. Sargenta i G. Boldiniego. Spośród zachowanych portretów *Czarnych dam*, za najpiękniejszy uchodzi *Portret damy w czarnej sukni* z Galerii Rogalińskiej, do którego zbliżone są wizerunki np. znanej z urody Marii Comallo de Struckenfeld Julianowej Fałatowej oraz pani Berson. Należały one do całej serii, przynosząc autorowi niezwykłą popularność, były bowiem zamawiane niemal do końca jego życia. Przeważająca część tych uroczych wizerunków kobiet, umieszczonych w niezidentyfikowanej przestrzeni powstawało głównie w celach zarobkowych. Zbyt wielki popyt na podobizny polskich arystokratek *zatrwał artystę, wydobyl z niego za duzo prac pospiesznych i artystycznie tanich* (tak pisał Eligiusz Niewiadomski), *co stalo się w koncu powodem zbanalizowania jego sztuki*⁶.

⁶ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolor, *Historia malarstwa polskiego*, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków, 2000, s. 319

OLGA BOZNAŃSKA (1865-1940)



❖ **PORTRET ZOFII DZIURZYŃSKIEJ-ROSINSKIEJ**, 1932, olej, tektura, wym. 50 x 39,5 cm, MPŚ - M/17

Olga Boznańska od roku 1900 malowała głównie portrety. Uważana jest po Henryku Rodakowskim, za najlepszą portrecistkę polską. Ten niewielki wizerunek uśmiechniętej kobiety w średnim wieku, ujętej frontalnie, namalowany przez już dojrzałą artystkę jest przykładem charakterystycznych i najważniejszych cech wyróżniających jej malarstwo. Tak jak to lubi, obraz namalowany jest na tekturze, która gasi intensywność barw i odbiera im połysk. Niemal monochromatyczna kolorystyka rozwibrowanych, delikatnych uderzeń pędzla, tworzących z pewnej odległości wrażenie delikatnego woalu rozmywającego wyrazistość twarzy, a budującego jej bryłowatość – to drugie. Dalej - mimo braku konturu i rozbicia plamy barwnej uchwycone zostało podobieństwo do modelki a także subtelnie podkreślone studium psychologiczne tej miłej, zda się dobrodusznej i łagodnej osoby. Ciekawym wydaje się strój portretowanej. W rozchyleniu futrzanego kołnierza (ciemno brązowy lis), gładka ciemna suknia z owalnym dekoltem, skromna choć wydaje się, że wizytowa, bo ozdobiona niewyraźnie namalowanym ciemno szarym naszyjnikiem, zaś z lewej strony kołnierza wpięty kwiat (w łamanych bielach), rozjaśniający całość kompozycji świadczą o wyszukanej elegancji Zofii Dziurzyńskiej. Ten wizerunek można śmiało określić nie tylko delikatnym, lecz wręcz zjawiskowym, z rysunkiem doskonałym i realistycznym, zarazem tak miękkim i lekkim, że zda się wtapiać w tło, jak zresztą często u Boznańskiej.



- **PORTRET MALARZA PAWŁA NAUENA, 1893**
olej, płótno, wym. 121 x 91 cm, MNK

Za granicą Olga Boznańska studiowała w Monachium (1886-98) w prywatnej szkole artystycznej K. Kricheldorfa i u W. Dürra, gdyż jako kobieta nie miała w tamtych czasach wstępu do Akademii Sztuk Pięknych. Podróżowała do Berlina, Austrii, Francji i Szwajcarii. W 1895 r. Berlińskie czasopismo „Bazar” uznało ją za jedną z dwunastu najwybitniejszych malarek Europy, w 1898 r. objęła zastępczo kierownictwo szkoły malarskiej T. Hummela w Monachium i w tym samym czasie została członkiem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, a od 1913 – jego prezesem. Od roku 1900 malowała głównie portrety. Uważana jest po Henryku Rodakowskim, za najlepszą portrecistkę polską.

Portret monachijskiego malarza Pawła Nauena, za który dostała złoty medal na Wystawie w Wiedniu, a który uważany jest za przełomowe dzieło w historii polskiego portretu, namalowała 28-letnia Boznańska w 1893 r. Nagrodę wręczył jej brat cesarza, arcyksiążę Karol Ludwik, mówiąc: *jestem dumny, że pani jako Polka otrzymała tę międzynarodową nagrodę*. W tym przedstawieniu o subtelnych kolorycie, w wysmakowanych i łamanych szarościach i niebanalnej, swobodnej kompozycji została uwidoczniiona głębia psychologiczna modela.

Do portretu posadziła Nauena bokiem, z nogą założoną na nogę, na kanapie w kwiaty, stojącej na tle jasnej ściany, w pozie przypominającej słynny *Portret Emila Zoli* pędzla Maneta. Jednak nie poza portretowanego jest tym co łączy oba wizerunki, ważniejsze jest posłużenie się plamą barwną, jako podstawowym elementem kompozycji. Ciemna sylwetka Nauena przecina przestrzeń obrazu po przekątnej. Starannie upozowanym dłoniom odpowiada jasna plama twarzy. Surowość ciemnych kolorów i nieruchomej postaci złagodzona została wprowadzoną na pierwszy plan

„martwą naturą”, czyli czerwoną tacką z ustawioną nań białą-niebieską filiżanką. Owa tacka z filiżanką pełni jeszcze jedną funkcję, mianowicie płasko malowanemu obrazowi – nadaje głębię.

Portret Pawła Nauena nazywano często portretem dekadenta. Wystylizowany, świadomy swej urody młody mężczyzna patrzy na nas objętym spojrzeniem, jakby ktoś nieobecny, kto siedząc w wystudiowanej pozie w każdej chwili gotów jest odejść, o czym świadczy podniesiony kołnierzyk żakietu. Widzimy więc już wtedy, jak Boznańska potrafiła portretować dusze.



- DZIEWCZYNIKA Z CHRYSZANTEMAMI, 1894
olej, tektura, wym. 88,5 x 69 cm, MNK

Olga Boznańska uważana jest, po Henryku Rodakowskim za najlepszą portrecistkę polską. Jej modelami obok znakomitości i ludzi znanych, z którymi była zaprzyjaźniona (Maria Konopnicka, Henryk Sienkiewicz, Jan Szczepkowski, Feliks Jasiński, Zygmunt Puśłowski), to często blade dzieci z błyszczącymi oczami (*Portret dwóch dziewczynek* 1898, *Dziewczynka z chryzantemami* 1894), nerwowe, wątłe kobiety i tęgie wystrojone damy; twarze chude i okrągłe, starzy brodaczy mężczyźni i młodzi chłopcy. Boznańska o swojej twórczości tak mówiła (20 XII 1909 r.): *Obrazy moje (...) są prawdą, są uczciwe, pańskie, nie ma w nich małostkowości, nie ma maniery, nie ma blagi. Są ciche i żywe...*

Z całego dorobku Boznańskiej obraz ten jest z pewnością najbardziej znanym. Od przeszło stu lat tajemnicze spojrzenie smutnej panienki fascynuje miłośników malarstwa. W jasnej twarzy świecą ciemne jak węgiel, szeroko otwarte oczy. Dziecko patrzy w ten sposób, że wywołuje w nas uczucie nieokreślonego niepokoju i zakłopotania. Jakby przelewała na obserwatora swoje obawy i niepokoje. Wszystko w tym obrazie jest dwuznaczne i ambiwalentne. Dziewczynka nie jest dzieckiem, ale i nie

jest jeszcze kobieta. Trudno powiedzieć czy jej włosy są blond czy rude. Mimo patrzących prosto przed siebie oczu odnosimy wrażenie, że jest przestraszona i bezradna. W rękach trzyma bukiet, lecz w pierwszej chwili skłonni jesteśmy uważać, że kwiaty zatknęła pod pachą, a ręce splotła w geście charakterystycznym dla osób, którym trudno jest znaleźć naturalną pozę. Nawet cień na ścianie jest bardziej malarską plamą niż realnym cieniem postaci.

Obraz ten bardzo różnie interpretowano i tak naprawdę każdy musi znaleźć własną odpowiedź na pytanie dlaczego *Dziewczynka z chryzantemami* robi na nim tak silne wrażenie.

W obrazie tym Boznańska używa zadziwiająco mało kolorów, nie ma w nim żywych i czystych barw typowych dla impresjonizmu. Artystka studiuje za to malarską wartość popielatej, mało efektownej szarości (coś pokrewnego z Jamesem Whistlerem). Popielata sukienka dziewczynki bez żadnej ozdoby, nawet bez kołnierzyka, a ona sama stoi na tle szarej ściany. Artystka unika niebezpieczeństwa chromatycznej monotonii dzięki niesłychanemu bogactwu odcieni. Jej szarości potrafią być jasnosrebrzyste, perłowe lub różowawe, w fałdach sukni i łodygach kwiatów przyjmują tony zielonkawe, a po prawej stronie popielata ściana „odpowiada” rudawym refleksom - kolorowi włosów dziecka.



• **PORTRET SIOSTRY ARTYSTKI
Z CZERWONĄ PARASOLKĄ**
1886, olej, płótno, wym. 88 x 60 cm, wł. prywatna

Na pytanie, czy Olga Boznańska była najlepszą portrecistką swojej epoki trudno odpowiedzieć jednoznacznie; jednak gdy mówi się o polskim malarstwie portretowym, jej nazwisko nasuwa się automatycznie. Choć wielu jej współczesnych artystów zrobiło, także za granicą karierę jako portreciści i pozostawiło liczebnie nie małe zespoły wartościowych wizerunków (z tej wystawy np. Axentowicz, Czachórski, Mehoffer, Wy-

czółkowski, czy wreszcie Wyspiański), lecz u żadnego z nich nie znajdziemy owej portretowej wyłączności w porównaniu z Boznańską. Jak nikt była ona wierna temu gatunkowi przez całe swoje życie. Pokonując wiele trudności stojących w owym czasie przed kobietą zdobywającą artystyczną edukację, miejsce wybitne w historii sztuki polskiej zajęła wyłącznie dzięki wielkiej wrażliwości, uporowi i niezwyklej pracowitości połączonej z talentem docieklivej obserwacji.

W wielu portretach malarki, a także autoportretach znajdziemy rekwizyty odwołujące się do modnej wówczas japońszczyzny (podobnie jak w wielu płótnach Whistlera, którym Boznańska się inspirowała). Siedem lat wcześniej przed zasłużonym sukcesem znakomitego *Portretu Pawła Nauena* powstał jeden z najbardziej może „whistlerowskich” wizerunków Boznańskiej, *Portret siostry z czerwoną parasolką* (1886), który zasługiwał na podobny sukces. Pełna rozmachu kompozycja, oparta na przekątnej z akcentem położonym na głowę modelki, za pomocą okrągłej niczym nimb japońskiej parasolki, rekwizytu częstego u Whistlera. Widać tu wyraźnie rozjaśnienie palety Boznańskiej znacznie wcześniej, nim zamieszkała w przenikniętym impresjonizmem Paryżu. To właśnie w Monachium już powstawały dzieła olśniewające harmonią jasnych barw, co poświadcza, że artystka nie wzorowała się na nikim, miała swój własny, zupełnie nowy sposób nakładania farb – subtelny i lekki oraz niepowtarzalną zdolność wychycenia wzajemnego oddziaływania barw na siebie. Wnikliwie oglądając z bliska także ten portret dostrzec można ruchliwe, zmienne w zależności od światła plamki wyszukanych starannie na palecie barw (nie są to kolory podstawowe wg impresjonistycznego pointylizmu, unikające łamania czernią, brązami i bielą).

Sportretowana siostra malarki, Iza mieszkała od 1900 r. w Paryżu. Wcześniej ukończyła konserwatorium w Lipsku, gdzie po kilku koncertach porzuciła sztukę, by wstąpić na uniwersytet w Genewie i zdobyć tam dyplom chemika. Ojciec sióstr Boznańskich odwiedzał córki w Paryżu, troszcząc się o ich byt i przyszłość. Niestety w 1907 r. zmarł nagle, a w kilka miesięcy później Izę trzeba było umieścić w lecznicy dla nerwowo chorych.

- **AUTOPORTRET**, ok. 1906
pastel, tektura, wym. 74 x 43,5 cm, MNW

Jak większość malarzy, a zwłaszcza portrecistów Boznańska namalowała szereg własnych wizerunków, bardzo różnych i interesujących. Nie znamy dokładnej ich liczby, gdyż wiele z jej prac zaginęło. Pod koniec życia rozdawała obrazy, rzadko je datowała, nie zawsze nawet podpisywała. W Monachium po śmierci matki powstał autoportret w stroju żałobnym, zaś w latach 1906-07 namalowała bardzo wiele autoportretów, które częściowo były zapisem jej przeżyć z 1906 r., wywołanych przez śmierć ojca, z którym była silnie związana. Być może w obu przypadkach potrzebowała specyficznej dla malarza autoinspekcji i autokreacji.

Zapewne wcześniej przed nimi powstał prezentowany pastelowy autoportret na tekturze, w którym autorka ukazała siebie taką, jaką chciała się zwykle pokazywać innym, jako artystkę nie pozbawioną poczucia dumy i pewnej wyniosłości, która oddając się sztuce nie rezygnowała z przynależności do swej klasy, podpisując się von lub de Boznańska.



- **AUTOPORTRET Z KWIATAMI**, ok. 1909
olej, płótno, wym. 68 x 49 cm, MNK

Autoportrety artystki cechuje wielka siła wyrazu. Dostrzec w nich można niewątpliwą stylizację swego wizerunku, zwłaszcza w *Autoportrecie z kwiatami*, gdzie strój, wysokie ustawienie głowy oraz opadające, podkreślone kredką brwi wskazują na sentymentalną manierę z początku XX wieku. Nie upiększa się jednak, pokazuje zaciśnięte nerwowo, wąskie usta i spiętą twarz. Pomija natomiast dłonie, które albo istnieją zaledwie „w domyśle”, albo wręcz pozostają poza kadrem. Cóż dopiero mówić o kwiatach, których cynobrowe smugi, jakby z suchego pędzla, są jedynie

kolorystycznym akcentem na obrazie, nawet nie do końca ich zapowiedzią.



• OLGA BOZNAŃSKA
W PARYSKIEJ PRACOWNI - fotografia

Jej pracownia i zarazem mieszkanie na Bulwarze Montparnasse 62 mieściło się na poddaszu, które nie miało światła elektrycznego ani innych wygod; zamieszkiwały z nią całe roje mysz i mały piskliwy kundelek: Qui-Qui. Na ścianie wisiał portret byłego narzeczonego – Józefa Czajkowskiego (to on zerwał narzeczeństwo po wielu latach oczekiwania, mimo wcześniejszych zapewnień o gorącej miłości). Artystka nigdy się z tym portretem nie rozstawiała, zabierała go z sobą nawet w podróże.

Okolo trzeciej po południu pracownia Olgi Boznańskiej napełniała się gośćmi. Przychodziło mnóstwo ludzi. Starzy i młodzi, mężczyźni i kobiety, Francuzi i Polacy, artyści i ludzie innych zawodów, a czasem nawet bez zawodu. Niektórzy z nich byli eleganccy i nosili znane nazwiska, inni byli wynędzniali i obdarcy. Ale każdy mógł tu przyjść, szczególnie jeśli potrzebował pomocy. Pośrodku pracowni na wzniesieniu stał fotel, bardzo zniszczony (...) Na tym fotelu siadywał zwykle model. Kiedy się kręcił i obsuwał na niewygodnym siedzeniu – pani Boznańska upominała go surowo: „Sienkiewicz siedział na tym krześle, jak go malowałam, i siedział spokojnie. (...) Starali się siedzieć najspokojniej, chociaż oswojone myszy wylażyły przez ten czas z kątów i obwąchiwały im buty, a nawet starały się je ugryźć drobnymi ząbkami. Czasem Qui-Qui odganiał je głośnym szczekaniem, ale potem znowu wracały. Niektóre miały swoje imiona i przybiegały na wezwanie. Szczególnie sympatyczna i towarzyska była mysz zwana – Ireneuszem.

Olga Boznańska nie zwracała na to wszystko uwagi. Kiedy malowała, zapominała o całym świecie. Pracowała jak zwykle powoli, w zamyśleniu. Skręcała z bibulek coraz nowe papierosy, paliła je, wpatrzona w model, zastanawiając się nad każdym dotknięciem pędzla. Papierosa trzymała długo w ustach, a popiół zsypywał się na paletę, między farby. A na

tekturze powstawał migotliwy nieuchwytny kształt, budowany cierpliwie z błądych, niewyraźnych śladów pędzla. Oddawał on w niezwykle trafny sposób wyraz twarzy, charakter malowanego człowieka.

Kiedy kończyło się malowanie i niebo paryskie ciemniało nad szklanym dachem pracowni – zapalano starą, naftową lampę z zielonym kloszem. Gospodyni parzyła bardzo ciemną herbatę i częstowała nią gości. Z cukiernicy wychodziły czasem długim szeregiem mrówki. I one były widocznie oswojone, bo nikt ich nie zabijał, odsuwano je tylko delikatnie. taki był zwyczaj tego domu. Żadnego żywego stworzenia nie wolno było krzywdzić ani niszczyć w pracowni Olgi Boznańskiej. Nie wolno było odpydzać ludzi potrzebujących pomocy”⁷.

CZACHÓRSKI WŁADYSŁAW (1850-1911)



❖ ZADUMA, 1880 - 1890
olej, płótno, wym. 45 x 52 cm, MPŚ - M/11

Obraz Władysława Czachórskiego, zatytułowany w sposób dlań wielce charakterystyczny (Zaduma), jest całkowicie nietypowy przez swą pobieżną, szkicową formę wykonania. Artysta to czołowy przedstawiciel akademickiego nurtu malarstwa salonowego, preferujący zasadę precyzyjnego, wielce starannego wykończania dzieła malarskiego. Tak warsztatowo doskonałego, by doprowadzić je do owego znamienego akademickiego „fini”, zaś wątek pięknych dam na tle wytwornych wnętrz to motyw najczęstszy, dominujący w jego malarstwie. Konwencja malarstwa jakie uznawał i uprawiał malarz, widoczna we wszystkich jego dziełach i przysparzająca mu krąg bogatej klienteli, to mianowicie: do-

⁷ J. Stepieniowa, *Krajobraz z tęczę. Sylwetki artystów od Wita Stwosza do Dunikowskiego*, Książka i Wiedza, Warszawa, 1976

kładny rysunek, precyzyjne pociągnięcia pędzlem, wirtuozeria w odtwarzaniu różnorodnych materiałów i faktur i delikatna, pastelowa gama kolorystyczna. Poza tematem i charakterystycznej dla Czachórskiego kompozycji i pozy przybieranej przez „jego” damy we wnętrzu, w tym obrazie nie ma ani dokładnego rysunku (widoczne są ślady szybkich pociągnięć pędzla), a gama kolorów jest raczej ciemna, poza jaśniejącą plamą postaci: młodziutkiej, pełnej wdzięku dziewczyny, w wydekoltowanej, obcisłej w talii, a rozkloszowanej dołem sukni (jasno kremowej, o perłowym połysku). Nie ma pewności, co do formy tego oryginalnego dzieła, czy jest to studium przygotowawcze do późniejszego, „dopieczzonego” obrazu na sprzedaż, czy może znęcona popularnością malarza jakaś nieznana nam arystokratka, zadowolona z takiego pośpiesznego szkicu swego konterfektu, byle uzyskać w ten sposób jego autorski autograf. Niezależnie od rzeczywistego powodu powstania tego wizerunku trzeba mu przyznać obok niewątpliwej biegłości malarskiej, świeżość, niewymuszony wdzięk i żywość, nie zawsze występujące w innych, znanych jego obrazach.



• DAMA W LILIOWEJ SUKNI
Z KWIATAMI, ok. 1890, olej, płótno, MNW

Artysta niezwykle sprawnie warsztatowo, wysoko ceniony na dworze Wittelsbachów, będący w przyjaźni z księciem regentem Luitpoldem osiągnął światową sławę. Tą intratną, przynoszącą dochody formą twórczości Czachórskiego, było malowanie obrazów w konwencji akademickiej, wzbudzających powszechny podziw swą doskonałością techniczną. Były wśród nich: portrety, martwe natury i – szczególnie popularne, pełne elegancji sceny buduarowo – salonowe, z damami, często w historycznych kostiumach na tle bogatych wnętrz, pełnych kwiatów i stylowych mebli. Owe damy zawsze piękne, urokliwe, kontemplują kwiaty, przeglądają się w lustrze, czytają listy lub romanse, wyglądają przez okno, zawsze we wspaniałych strojach, olśniewającej biżuterii, w pełnym przepychu, dusznych wnętrzach wypełnionych bibelotami i precjozami.

Czachórski malował swoje wyrafinowane modelki z fotograficzno - naturalistyczną dokładnością, ze szczególnym zamięłowaniem odtwarzając ich wymyślne stroje, zwłaszcza materiały: atłasy, brokaty, aksamity, koronki i biżuterię. Stosował dokładny rysunek, precyzyjne pociągnięcia pędzlem, delikatną, pastelową gamę kolorystyczną, osiągając akademickie *fini*.



- DAMA Z KLEJNOTAMI, 1890
olej, płótno, wym. 39,5 x 51,5 cm, wł. prywatna

Czachórski potrafił z wirtuozerią odtworzyć różnorakie materiały i faktury, zwłaszcza połyskliwych draperii i sukni kobiet, miękkości aksamitu czy puszystości włosów. Z równą fotograficzno - naturalistyczną precyzją i finezją odtwarzał kwiaty i lśnienie klejnotów. Artysta uwypuklał wdzięk i kobiecość swoich modelek bez pogłębienia psychologicznej ich charakterystyki. Wizerunkom tym często nadawał literackie tytuły, np.: *Zaduma*, *List miłosny*, *Czy chcesz różę*. Tematy do swoich kompozycji czerpał również z historii i literatury, zwłaszcza utworów W. Szekspira (*Pogrzeb Julii* 1873, *Aktorzy u Hamleta* 1875). Obrazy Czachórskiego cieszyły się dużym powodzeniem, wystawiał je w Wiedniu, Berlinie, Warszawie i Krakowie. W 1896 r. Włodzimierz Tetmajer na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” napisał o W. Czachórskim: *Malarz ten, którego obrazy zdobyły sobie sławę nadzwyczajną finezją wykonania, ma pracownię zupełnie taką, jak obrazy, które z niej wychodzą: bardziej eleganckiej, bardziej wykwiintnej, wyobrazić sobie niepodobna.*

Jego dzieła będące swoistym popisem, modnego w ostatniej ćwierci XIX w. bieglego, doskonałego warsztatu malarza, z czasem stały się synonimem eklektyzmu i wręcz złego smaku.



• MARTWA NATURA Z CZAPLĄ
olej, płótno, wym. 144,5 x 97 cm, MNW

Na obrzeżu dominującego w malarstwie Czachórskiego wątku z pięknymi damami na tle wytwornych wnętrz, powstawały również akademickie martwe natury. Motyw ten nie cieszył się popularnością w polskim malarstwie. Można raz jeszcze przypomnieć konwencję malarstwa jakiej uznawał i uprawiał malarz, widoczną we wszystkich dziełach, mianowicie: dokładny rysunek, precyzyjne pociągnięcia pędzlem i delikatną, pastelową gamę kolorystyczną, aż do osiągnięcia akademickiego *fini*.

Artysta w swych wysmakowanych kompozycyjnie i kolorystycznie obrazach, doskonałych warsztatowo, uwieczniających urodę przedmiotów, odwoływał się do dawnej tradycji siedemnastowiecznych malarzy flamandzkich – mistrzów tego gatunku. Martwe natury tworzone były w środowiskach protestanckich w celu przypominania o znikomości i nietrwałości świata materii, szczególnie owoców, kwiatów, czy upolowanych zwierząt; przez kontrast krótkotrwałości ich istnienia zderzony z zewnętrznym pięknem, miały pogłębiać autorefleksję u właścicieli tych przedstawień. U Czachórskiego oglądamy tzw. myśliwską martwą naturę, w której nie koniecznie o to chodzi. Właściwie został utrwalony krótki moment po powrocie z polowania, gdy myśliwy zawiesza łowieckie trofeum – tu szaropiórą czaplę, rzuca niedbale kapelusz, dubeltówkę i torby z nabojami. Artyście zależy więc wyłącznie na malarskim efekcie wystudiowanej kompozycji. Stosując rygorystyczne zasady malarstwa akademickiego uporządkowuje on scenerię, sprowadzając ją do surowej kompozycji, skromnej także w gamie barwnej, sprowadzonej do trzech barw – czerwieni, szarości i czerni. Uzyskany efekt stawia *Martwą naturę z czaplą* w rzędzie największych osiągnięć polskiego malarstwa akademickiego.

MAKSYMILIAN GIERYMSKI (1846-1874)



❖ **PORTRET MĘŻCZYZNY**, ok. 1873
olej, płótno na kartonie, wym. 55 x 45 cm,
MPŚ - M/431

Portret nieznanego mężczyzny wykonany przez Maksymiliana Gierymskiego ok. 1873 r., a więc na rok przed śmiercią 27-letniego wówczas malarza to obraz nietypowy, wręcz ewenement w tematach podejmowanych przez niego. Maksymilian utrwalił się swoją twórczością o trzech nurtach tematycznych: scenami wojskowymi ilustrującymi powstańczy zryw Polaków, małomiasteczkowymi obrazkami rodzajowymi i „rokokowymi” scenami z polowań, tzw. zopfami. Wszystkie one stanowiły okazję do mistrzowskiego przedstawiania polskiego pejzażu. Ten krajobraz wrył się w pamięć 17-letniego Maksa (tak od dzieciństwa artysta był nazywany i sam mówił o sobie), gdy ze swoim oddziałem cały rok dzielił niebezpieczeństwa i śmiertelny trud walki powstańczej. Znane jest właściwie tylko jedno jego studium portretowe, olejne popiersie profilowe Adama Chmielowskiego (malarza, wiernego przyjaciela od czasu studiów w Monachium), zakomponowane w formacie owalu.

W tym ciemnym obrazie z jaśniejącymi plamami twarzy i ręki widzimy oto popiersie starszego, zamyślnego mężczyzny z bujnym zarostem, opartego na prawej dłoni. Ujęty frontalnie od strony prawego ucha, spogląda w dół spod półprzymkniętych powiek. Ciemne wąsy i kędzierzawa, długa siwiejąca broda, poddarta dłonią ku górze, ciemne, długie i gęste, do tyłu zaczesane włosy zlewają się z lewej strony z ciemno oliwkowym gładkim tłem. Kolorystyka i sposób ujęcia portretowanego wywołują wrażenie surowej powagi i tajemniczości. Dzieło powstawało w okresie nasilenia objawów gruźlicy, na którą artysta w rok później umarł. Przebywał wtedy często na kuracji w miejscowościach uzdrowskich; mógł to być portret lekarza lub innego kuracjusza. Namalowa-

ny gładko, z zacieranymi śladami pociągnięć pędzla, w partiach jasnych – szkicowo, nerwowo rzucanymi plamkami cieni, łamanymi czernią.



- KONNA KAWALKADA W BRZEZINCE
1870-71, olej, płótno, wym. 65,5 x 117 cm, MNW

W 1869 r. zainteresowania Maksa Gierymskiego rozwinęły się w dwóch kierunkach; obok tematyki powstańczej pojawiły się kompozycje kostiumowe (odpowiadające, zwłaszcza w środowisku monachijskim, tendencjom historyzmu), odtwarzające atmosferę osiemnastowiecznych „fêtes galantes”. Były to obrazy nie zauważone w ojczyźnie, a cieszące się niezwykłym wzięciem wśród niemieckich i szwajcarskich Kunsthäндlerów, trafiające do zbiorów cesarza Franciszka Józefa. Zachwycano się i rozchwytywano kostiumowe, rokokowe polowania, kawalkady i spotkania towarzyskie - tak zwane „zopfy” – będące dla ich twórcy pretekstem do malowania rodzinnego pejzażu. W strojach z epoki, a więc: w czerwonych frakach, trójkątnych czarnych kapeluszach i białych perukach z warkoczykami (modę warkoczy nazywają Niemcy: „Zopfy”) ukazuje się – w brzozowym zagajniku i w gęstych zaroślach – towarzystwo wyjeżdżające na łowy. Tak jest właśnie w *Konnej kawalkadzie w brzezince*, *Powrocie z polowania* i w *Wyjeździe na polowanie* – scenach zakomponowanych przez artystę całościowo, z zastosowaniem rozproszonego światła i delikatnych akordów kolorystycznych. Właśnie w „zopfach” najbardziej uderza swoboda i naturalność kompozycji, subtelne odczucie krajobrazu, mistrzowskie rozwiązanie problemu światła i przestrzeni, a także wierne oddanie pory roku, dnia, nocy i stanu aury. Ze względu na ogromne powodzenie tych kompozycji, Gierymski wielokrotnie powtarzał tematy, wprowadzając niewielkie zmiany.



• PATROL POWSTAŃCZY
1872-73, olej, płótno, wym. 60 x 108 cm, MNW

Artysta skończywszy szkołę średnią w Warszawie podjął studia w Instytucie Politechnicznym w Puławach, szkole będącej żywym ośrodkiem konspiracji. Studia te porzucił, kiedy wybuchło powstanie styczniowe 1863 i cały rok przebywał walcząc w lasach. Tam jako 17-letni oficer poznał całą brutalną prozę powstańczej codzienności. Czas wielomiesięcznej tułaczki w niehumanitarnych warunkach stał się przyczyną choroby, która w dziesięć lat później zabiła artystę, równocześnie sprawiając, że właśnie Maksymilian najprawdziej pokazał powstańczy zryw Polaków. Czas żołnierskich przeżyć był też okresem bezpośredniego kontaktu z polskim krajobrazem. Dla przyszłego pejzażysty stał się niezwykłą szkołą wrażliwości na zmieniającą się przyrodę. Wychowany w Warszawie dopiero podczas powstania zrozumiał i poznał krajobraz wiejski: mazowieckie pola pod pochmurnym niebem, brzozy i karłowate sosny, piaszczyste drogi i blade rozproszone światło. Warto podkreślić, że jego interpretacja powstańczych przeżyć niewiele miała wspólnego z klasyczną batalistyką. Schematowi walki – przeciwstawił on schemat drogi, niekończące się pochody ułanów, brnące w błocie kolumny wojsk, śmiertelnie zmęczonych ludzi. To dziwne, wiemy bowiem, że artysta fascynował się pracami Artura Grottgera, będącymi dlań dopełnieniem poezji A. Mickiewicza i J. Słowackiego. Grottger nie był uczestnikiem powstania i dlatego był „patetyczny” /jak to określił Kazimierz Wyka/, przeciwstawiając mu Maksa Gierymskiego, typowego naturalistę. Ponieważ dla tych, którzy rzeczywiście tragedię przeżyli, patos nie jest stanem naturalnym, a bliska im pozostaje wyłącznie surowość prawdy. Na przełomie 1872-73 r. powrócił Gierymski do wątków powstańczych. *Wszędzie (...), gdzie tylko kroki swe zwrócił, widział Polskę swego czasu i albo z niej porównania czerpał, albo też do niej stosował.* /A. Sygietyński/

Powstało wówczas dzieło wyjątkowe - *Patrol powstańczy*, zwany *Pikieta powstańczą*. W sennym, nasłonecznionym pejzażu, na piaszczystym mazowieckim trakcie, ze skromną roślinnością, rozgrywa się scena emanująca atmosferą zagrożenia – właśnie zatrzymał się zwiad powstańczy,

by spytać przechodzącego chłopa o bezpieczną drogę. Powstańcy rozmawiają z bosym wieśniakiem – wszyscy z niepokojem odwracają głowy w stronę, skąd słychać odgłos strzałów, albo pościg wroga; czwarty jeździec szybko zawraca do oddziału majaczącego na horyzoncie. Ten pełen napięcia epizod wpisany jest w oszczędny, wręcz monotony pejżaż, mało tego - cała natura oddycha spokojem; poranne słońce rozlewa łagodne światło po całym przestworzu, a białe smugi obłoków ciągną cicho po szaro-błękitnym niebie.

W dziele tym Gierymski potwierdził swoje mistrzostwo, mianowicie – zachował klasyczną zasadę równowagi i harmonii pomiędzy formą a treścią, specjalnie dbając o technikę wykonania obrazu, gdyż *strona techniczna wykonania – rozmaita jak świat, jest tak ważna w malarstwie, jak pewna właściwie dobrana forma w poezji; forma w malarstwie, to jest harmonia tonów, kolor, rysunek(...)* /słowa artysty/

Wprowadzał również różnorodną fakturę, uzyskiwaną niekiedy przy użyciu pędzla i gładko kładzonej farby, niekiedy przy pomocy szpachli. Stosował kolor lokalny (odpowiadający rzeczywistości), zgodnie z praktyką realizmu, operując paletą kolorów opartych na gamie ugrów, jasnych zieleni i jasnych błękitów. Zarówno w *Pikiecie powstańczej*, jak i w innych płótnach z tego okresu naturalność i autentyczność sceny przypomina niemal kadr filmowy. Długa, horyzontalna kompozycja *Patrolu* została zastosowana przez malarza tak, jakby chciał on wyraźnie oddzielić sferę ziemi i nieba. Obraz przecięty jest dokładnie w połowie zieloną linią horyzontu, aby podkreślić samotność i zagubienie człowieka w bezkresnej i otwartej przestrzeni. Charakterystyczne dla niego barwy, a więc użyte tu oliwkowe zielenie, jasne ugry, różne odcienie brązów i błady, przymglony błękit nieba, potęgują wrażenie melancholii.

Z taką prawdą malował niebo polskie, piaski mazowieckie, bory podlaskie, iż zdawało się nam, gdyśmy na malowane patrzyli, że nas ogarnia powietrze ojczyste i zalatuje woń naszych lasów”. /S. Witkiewicz/

JAROCKI WŁADYSŁAW (1879-1965)



❖ PORONIN W ZIMIE, 1915
olej na tekturze, wym. 64 x 80 cm, MPŚ -M/13

W poszukiwaniu motywów folklorystycznych od 1911 r. Władysław Jarocki udawał się na Podhale i właśnie stamtąd pochodzi prezentowany na wystawie obraz. W tym też czasie powstawały obok bogatych kolorystycznie i dekoracyjnych scen ilustrujących obrzędy i typy podhalańskie pejzaże i portrety. *Poronin w zimie* można uznać za typowy przykład zimowego górskiego krajobrazu, ulubionego przez autora motywu. Matowa, impastowo nakładana olejna farba została naniesiona na tekturowe, zagruntowane ugrowym podkładem podobrazie, prześwitujące w wielu nie zamalowanych miejscach. Daje to swoisty, ocieplający tonację obrazu efekt, jakby barwny kontur, występujący na styku kolorowych plam – elementów tego fragmentu krajobrazu.

Obraz to fragment góralskiej wioski zbudowany z 3 skontrastowanych kolorystycznie i walorowo planów: w górze obrazu - wiejska zabudowa z rzędem ciemnych drewnianych domów, prześwitujących zza szpaleru bezlistnych drzew i zarośli. Poniżej biała płaszczyzna spadzistego brzegu, pokrytego grubo śniegiem, tworzącym faliste zaspę nad górskim potokiem. Właśnie ten potok o rozedrganej powierzchni wody tworzy pierwszy plan, w jego toni niewyraźnie odbijają się elementy górnego planu.

W konwencji dekoracyjnej wiernie, choć szkicowo zostały utrwalone szczegóły architektoniczne góralskich chat; uderza płaskie, dekoracyjne traktowanie górnej partii krajobrazu, zwłaszcza trójkątnej płaszczyzny ośnieżonego brzegu, skontrastowane z dynamicznym, impresyjnie rozbitym na wiele drobnych barwnych plamek lustrem wody potoku. Obraz typowy dla Jarockiego z tej fazy jego twórczości, można w nim dostrzec wpływ szkoły pejzażu Stanisławskiego, jednak z pewną stylizacją

i uproszczeniem, wynikające zapewne z inspiracji sztuką ludową (malarstwem na szkle).



❖ DZIEWCZYNA GÓRALSKA, 1913
olej, płótno, wym. 98 x 110 cm, MNW

Autor *Dziewczyny góralskiej* z 1913 r. należał do grona słynnych „huculistów”, obok T. Axentowicza, K. Sichulskiego i F. Pautscha. Jego także urzekła barwność obyczajów, witalność i autentyzm życia wsi huculskiej, podhalańskiej czy krakowskiej, tak odmienna i atrakcyjna dla artystów zmęczonych miejską cywilizacją schyłku XIX w. i nastrojami dekadencjnymi; z fascynacji folklorem ludowym zrodził się jeden z ważniejszych nurtów sztuki młodopolskiej. Od 1904 r. wspólnie z Sichulskim i Pautschem często wyjeżdżał na Huculszczyznę, gdzie razem malowali motywy folklorystyczne. W tym samym celu od 1911 r. Jarocki udawał się na Podhale. Od 1905 r. wiele wystawiał, w tym często za granicą. Malował przede wszystkim bogate kolorystycznie i dekoracyjne sceny ilustrujące obrzędy i typy huculskie oraz podhalańskie, a także pejzaże i portrety.

Oto od 1911 r. jego modelami często byli górale podhalańscy, których umieszczał w statycznej pozie, wyrażającej spokojne, bez napięć trwanie na tle pejzażu lub wnętrza chaty lub piękne góralki z kwiatami, w drodze do kościoła i w procesji. Czynił to głównie z powodu fascynacji barwnością i dekoracyjnością strojów oraz piękną krajobrazu.

Portrety kobiet i dziewcząt w barwnych, wzorzystych strojach łączył z typową dla podhalańskiego zdobnictwa i malarstwa na szkle płaszczyznowością ujęcia, wielką precyzją i dokładnością. Obrazy te odznaczały się żywym i jasnym kolorytem oraz wyraźną linią konturu. Ulubionym jego modelem był Szymek Duruła z Poronina, bardzo często pozowała też Jarockiemu Helenka, góralka z Poronina. Feerię kolorów demonstruje właśnie prezentowany tu obraz *Dziewczyna góralska* znany jako *Helenka na tle okna*. Obraz zbudowany z dwóch planów, odmiennych w rysunku

i gamie kolorów. Tworzą go pierwszoplanowa półpostać dorodnej chłopki wystrojonej w góralski strój – barwną spódnicę, wzorzysty gorset, kwiecistą chustę, bluzkę z koronkami i korale. Tło natomiast stanowi rama okienna i wpisany w nią płaski, dekoracyjny stylizowany ornament, tworzony przez liście i drobne kwiaty. Powstała w ten sposób kombinacja grubo nakładanych plam barwnych o dużej dekoracyjności, współistniejąca z poprawną, pozbawioną jakichkolwiek deformacji, postacią.



- PORTRET WŁASNY NA NARTACH, 1909
olej, płótno, MNWr

Jarocki był też portrecistą, autorem portretów Stanisława Przybyszewskiego, Jana Kasprowicza, taternika Jerzego Żuławskiego, wuja – malarza – Rogowskiego pozującego w 1905 r. do portretu *Zagłoby ukraińskiego*, a także *Portretu własnego na nartach* z 1909 r., namalowanego w Tatarowie na Huculszczyźnie, dokąd wyjeżdżał na plenery z Fryderykiem Pautschem i Kazimierzem Sichulskim. Portret ten ukazujący na szerokim, zimowym tle krajobrazowym – postać narciarza, ujętego w całej postaci, z dużą dozą realizmu w odtwarzaniu szczegółowych realiów zarówno samej postaci, jak i stroju narciarskiego, jest zjawiskiem wyjątkowym na tle polskiego portretu modernistycznego. Wyjątkowa jest bowiem naturalność ujęcia portretowanego w stroju sportowym, w czasie wyprawy narciarskiej na wschodnie Karpaty, podkreślająca jego fascynację górami.

KAMOCKI STANISŁAW (1875-1944)



❖ WIDOK NA KOŚCIÓŁ W BIECZU
olej, tektura, wym. 62,5 x 88 cm, MPŚ -M/433

Krajobraz S. Kamockiego ze zbiorów słupskich jest typowym przykładem późniejszych dzieł tego umiłowanego ucznia mistrza Jana Stanisławskiego. Chociaż nie datowany, posiada charakterystyczne cechy malarstwa epickiego, uprawianego właściwie przez całe życie artysty, „opowiadającego” o podkrakowskich okolicach, z wieżyczkami wiejskich kościółków na horyzoncie, z łanami zbóż, bądź trawiastych łąk lub kwitnących maków na pierwszym planie. Obrazów – opowieści składających się z wielu innych szczegółów z natury, notowanych podczas jego plenerowych wypraw.



• KWIATY PRZED CHATĄ, ok. 1905
olej, płótno, wym. 61 x 66 MNK

Z grona blisko sześćdziesięciu uczniów Jana Stanisławskiego - Stanisław Kamocki był najstarszym, najzdolniejszym i najbardziej ulubionym przez mistrza. Po otrzymaniu stypendium wyjechał do Paryża (1901-02) i do Włoch (1904-05, 1911 i 1924), pozostał jednak wierny ideom zaszczerpionym przez Stanisławskiego i w swoich zainteresowaniach malarzkich skupił się przede wszystkim na tematyce pejzażowej. Ze względu na zawarte w krajobrazach z wczesnej fazy swojej twórczości pewne treści filozoficzne, odpowiadające młodopolskim nastrojom, czytelnym zarówno w obydwu prezentowanych reprodukcjach jego dzieł, a także

w obrazach późniejszych, w których „opowiadał” o krajobrazach podkarkowskich, tamtejszych kościółkach wiejskich, łąkach zbóż, kwitnących polach ziemniaków, rozłożystych drzewach, a także o widokach tatrzańskich, zyskał miano „malarza epickiego”. Realizował je podczas wielokrotnych wyjazdów plenerowych, głównie w góry, gdzie z wielkim upodobaniem malował owe wcześniej wspomniane pola, łąki, wiejskie domy i kościoły, drzewa oraz stogi siana. W *Kwiatach przed chatą* dostrzec można charakterystyczne dla malarstwa Kamockiego stosowanie (pod wpływem fascynacji japońskimi drzeworytami) specyficznego kadru i wycinkowości obserwowanej przestrzeni i podwyższonego punktu widzenia (tzw. perspektywy japońskiej).



- MOTYW Z RADZISZOWA, 1907
olej, płótno, MNK

Jego obrazy odznaczają się niezwykłą wrażliwością wobec natury. Wielką ekspresję osiągnął artysta przez środki formalne, takie jak: bogata faktura z kładzonej obficie gęstej „pasty” olejnej, wysmakowana lecz niezbyt szeroka gama nasyconych barw; czasem wprowadzane były motywy o walorach dekoracyjnych. W późniejszym okresie motywy traktowane były bardziej płasko, koloryt uległ pewnemu rozjaśnieniu, a ich powierzchnia stała się matowa. Owa synteza i pewne uproszczenie rysunku, przy równoczesnym eksponowaniu falistej, miękkiej linii secesyjnej doszły do głosu w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku.

W prezentowanej kompozycji z 1907 r. *Obłoki po deszczu*, znanym również jako *Motyw z Radziszowa*, widzimy, że cała uwaga malarza skupiła się na poburzonej ciszy, na motywie ciemnoszarych, groźnych, skłębionych chmur dominujących nad sielskim krajobrazem. Na ich tle widoczny w głębi wśród drzew – drewniany kościółek i niskie chałupy. Żywość i ekspresję obrazu osiągnął Kamocki poprzez formę – bogatą gamę nasyconych kolorów, kładzonych obficie, gęstymi impastami.

JULIUSZ KOSSAK (1824-1899)



❖ STEFAN CZARNIECKI POD KOLDYNGĄ
ok. 1880, tektura, sepia, ołówek, wym. 54,5 x 43,5 cm,
MPŚ-M/16

To dzieło mistrza akwareli, piewcy rycerskiej tradycji, niezwykle cenionego wśród kolekcjonerów polskiego malarstwa, na trwale wpisane w historię sztuki polskiej jest dowodem wielkiej łatwości, wręcz swady rysunkowej najstarszego z malarskiego rodu Kossaków. Wybitny wódz i strateg hetman polny koronny, Stefan Czarniecki, wspomniany w trzeciej zwrotce hymnu narodowego, podczas wojny ze Szwecją („potopu”) pozostał wierny królowi, utrwalając się w polskiej tradycji jako wzór niezłomnego i ofiarnego żołnierza. Odnosił wiele zwycięstw, w tym również w latach 1658-59, gdy dowodził oddziałami polskimi wysłanymi na pomoc Danii. Wtedy właśnie zdobył m.in.: starą rezydencję królów duńskich, zamek w Koldyndze. Obraz Kossaka to scena z centralnie usytuowanym wodzem dojeżdżającym na białym pstrokaczu do skalistego brzegu, z uniesioną prawą ręką, przywołującą jadący za nim oddział do legendarnej przeprawy w pław podczas mrozów. Nad nim w głębi widać twierdzę z górującym zamkiem na ośnieżonym skalistym wzgórzu. Prawdziwa historia tych militarnych przedsięwzięć jest skomplikowana i mało romantyczna. Zamiarem J. Kossaka było utrwalanie narodowego mitu dla wysławiania chwały oręża polskiego, nie zgrzebna prawda tych często grabieżczych i okrutnych wojen. Faktem jest, że to głównie dzięki nieustrudzonej partyzantce Czarnieckiego, Rzeczypospolita odparła potężnych wrogów – nie mającą sobie wówczas równej w świecie armię szwedzką z niezwyklej jej wodzem Karolem X Gustawem.

Kossakowski koń to swoisty symbol swobody, doskonałej harmonii, tęsknoty za tym, co nieznane, a jednocześnie będące w zasięgu ręki, dostępne, bo realne, Jeśli zechcemy poddać się magii tego bezpretensjonal-

nego malarstwa wejdziemy w świat, który jest nam bliski. Stereotypy Kossaka pokrywają się bowiem z archetypem polskiego marzenia o szczęściu. Warto docenić Juliusza za jego autentyczność, wdzięk, prostotę, skromność środków, bystre oko i przekonanie, że zamglone, szarawe polskie niebo może być malarsko atrakcyjniejsze niż lazury Południa. Jego sztuka, określana czasem mianem neoromantyzmu, łączyła w sobie elementy romantyczne z realistycznymi. Ten obraz jest typowym przykładem wspaniałego ujęcia konia w scenie batalistycznej przez Kossaka.



• AMAZONKA, 1868
olej, płótno, wym. 74 x 63 cm, MNW

Juliusz Kossak należący do najwybitniejszych polskich akwarelistów często skłaniał się do malarstwa olejnego z prozaicznego powodu, iż za „oleje” płacono wówczas więcej niż za efemeryczne akwarele.

Tak oto zamówienie sfer ziemiańskich i arystokracji powstała zasługująca na szczególną uwagę, bardzo angielska w stylu *Amazonka*. Juliusz Kossak był cenionym autorem konterfektów konnych na tle pejzażu; kompozycja ta należąca do nielicznej grupy portretów olejnych, przedstawia elegancką damę w stroju amazonki, która dosiadłszy czystej krwi araba wyrusza w towarzystwie dwóch jeźdźców, na konną przejażdżkę. Ta scena z życia polskiej arystokracji drugiej połowy XIX wieku została zarejestrowana z wyczuciem realiów epoki, harmonijnie zespolonych z romantycznie idealizowaną scenerią. Wizerunek ten cechuje elegancja i finezja wykonania, jest on świadectwem ówczesnej mody i stylu życia polskiego ziemiaństwa, rozmiłowanego w jeździectwie i polowaniach.



- STADNINA NA PODOLU, 1886
akwarela, papier, wym. 73 x 130 cm, MNK

Juliusz Kossak był bardzo towarzyski, lubiany, na zaproszenia swych zamożnych kolegów, szlachty, arystokracji jeździł po pałacach i dworach Wołynia, Podola, Ukrainy (w latach 1844-50). Oglądał piękne stada koni należące do kresowego ziemiaństwa, brał udział w polowaniach, zabawach. W jednej z takich posiadłości zetknął się z Piotrem Michałowskim, korzystał z jego rad i kopiował obrazy. Zaczął malować obrazki wodnymi farbami (głównie akwarełą kombinowaną z ołówkiem); lekkie, barwne, żywe – przedstawiające konie, stadniny i sceny z życia ich właścicieli: polowania, bitwy. Na tych przejrzystych obrazach malowanych tak lekko i wdzięcznie występowały wszędzie konie. Śliczne konie o zgrabnych nóżkach i rasowych kształtach, nieraz gromady, całe ich stada. Obrazy Juliusza Kossaka miały wielkie powodzenie i były powszechnie znane oraz kupowane. Był głównie akwarelistą i rysownikiem, znakomitym odtwórcą konia, zwłaszcza w ruchu, piewą szlacheckiego życia, dawnych obyczajów i rycerskiej tradycji. Cechował go rzadki zmysł obserwacji, znakomita pamięć i żywa wyobraźnia, znanstwo anatomii koni, niezwykła lekkość i swoboda w rysunku oraz operowaniu akwarełą, często o bardzo oszczędnej gamie barwnej.

Stadnina na Podolu jest jedną z najpiękniejszych akwrel w malarstwie polskim. W rozległym stepowym pejzażu, porośniętym wysokimi trawami i bodiakami widać stado pięknie utrzymanych koni różnych maści, przede wszystkim klaczy ze źrebakami (zwraca uwagę arabska klacz, znana również z innych widoków stadnin). W środku kompozycji, u stóp potężnych stogów, odpoczywa przy ognisku trójka ukraińskich chłopów. Dzięki rozległemu pierwszemu planowi odnosimy wrażenie, że oglądamy przedstawioną scenę z dystansu i pewnej wysokości. Wzrok przenosi się ponad grzbietami koni w stronę zasnutego mgłą horyzontu. Bezkręstepu ograniczony jest w kilku miejscach majaczącymi w dali zabudowaniami. Gdyby nie one, zdawać by się mogło, że grupa ludzi i koni jest jakimś uroczym zjawiskiem, tworem szukającej odpoczynku wyobraźni. Swo-

bodnie pasące się konie otaczają odpoczywających przy ognisku ludzi. Tu czas nie płynie, ale ciecze. Wydaje się, że do tego świata nie mają dostępu ani zło, ani brzydota, wojna, krzywda, niesprawiedliwość. Z obrazu bowiem płynie atmosfera absolutnego spokoju, arkadyjskiej niewinności i harmonii.

Wrażenie to pogłębione jest jeszcze dzięki kolorystyce utrzymanej w ciepłej, subtelnej gamie złamanych barw. Juliusz Kossak mistrz akwareli dzięki tej technice uzyskuje efekty trudne do osiągnięcia w malarstwie olejnym. Szare, zasnuwane chmurami niebo Podola nie ma przejrzystości, ani błękitu z południa Francji, czy Włoch. A jednak, jest to niebo lekkie, przyjazne człowiekowi, nieskończenie piękne.

Akwarela – jako samodzielna technika malarska – stosowana jest od XVII wieku. Polega na stosowaniu farb rozpuszczalnych w wodzie, słabo kryjących. Podłożem jest zwykle papier. Farba nakładana jest kolejnymi warstwami koloru, zazwyczaj po wyschnięciu poprzedniej, rzadziej na mokro. Nakładane kolejno barwy przezierają spod siebie; przebija przez nie także papierowe podłoże. Technika akwarelowa wymaga ogromnej precyzji i opanowania warsztatu, gdyż poprawki są prawie niemożliwe. To jedna z najtrudniejszych technik malarskich.

WŁADYSŁAW LAM (1893-1984)



❖ CHŁOPIEC (APASZ) ok. 1928
olej, płótno, wym. 99 x 79,5 cm, MPŚ-M/984

Ten wizerunek chłopca jest niezwykle typowy dla W. Lama, artysty, który w swojej twórczości przeszedł szereg fascynacji, poczynając od kubizowania i formizowania, poprzez umiarkowany ekspresjonizm, aż do swoistego naturalizmu. Niezależnie od fazy jego twórczości, wykazującej wpływy zarówno kubizmu, formizmu jak i ekspresjonizmu, artysta zaw-

sze przywiązywał dużą wagę do roli jaką odgrywa w niej kompozycja, rytm oraz płaszczyzny barwne obwiedzione konturem.

Wszystkie te elementy znajdziemy w obrazie z kolekcji słupskiej, portrecie poprawnym, aczkolwiek malowanym w „akademickiej” manierze wyznawanej i stosowanej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych minionego wieku w artystycznych polskich uczelniach.



- BUDOWA Z KLOCKÓW, 1928
olej, płótno, wym. 85 x 90 cm, MNWr

Władysław Lam związany z kręgiem „Plastyki”, stowarzyszeniem konsolidującym artystów ze środowiska poznańskiego i bydgoskiego, w swojej twórczości przeszedł szereg fascynacji, poczynając od kubizowania i formizowania, poprzez umiarkowany ekspresjonizm, aż do swobodnego naturalizmu. Niezależnie od fazy jego twórczości, wykazującej wpływy zarówno kubizmu, formizmu jak i ekspresjonizmu, artysta zawsze przywiązywał dużą wagę do roli, jaką odgrywa w niej kompozycja, rytm oraz płaszczyzny barwne obwiedzione konturem.

Jednym z bardziej interesujących obrazów W. Lama jest *Budowa z klocków* z 1928 r., w którym ukazana jest scena budowania piramidy z klocków przez młodego chłopca. Ważną rolę odgrywa tu kompozycja z pierwszoplanowym motywem stożka klocków – ten ostatni stał się okazją do uproszczeń, do zrytmizowania kształtów i wprowadzenia wyrazistej linii konturu, zamykającej jednostajne płaszczyzny barwne. Stosowana przez W. Lama stylizacja i łagodny modelunek wykazuje typową dla artystów kręgu „Plastyki” dążność do opanowania plastycznej trójwymiarowej masy przedstawionych przedmiotów, poprzez łączenie matematycznej dokładności ze swobodą i naturalnością.

LUDWIK DE LAVEAUX (1868-1894)



❖ NOKTURN PARYSKI, 1892 – 1893
płótno na kartonie, wym. olej, 19 x 23 cm,
MPŚ-M/469

Nokturn paryski pochodzi z okresu, który Ludwik de Laveaux spędził we Francji (lata 1890-94), gdzie zaprzyjaźnił się z Aleksandrem Gierymskim. Obydwu artystów nurtowało w tym okresie to samo pragnienie rozwiązania malarskich problemów nokturnu i to w specyficznej scenerii XIX-wiecznego wielkiego miasta nocą, oświetlonego sztucznym światłem ulicznych latarni. Malowane przez niego szkicowo, uchwycone w ruchu postacie zdają się być organicznie wtopione w otaczający je uliczny pejzaż, w którym światło ostrym kontrastem oddziela pierwszy plan od mrocznego tła. Małeńki obraz z kolekcji słupskiej o formie pospiesznie wykonanego szkicu studyjnego jest typowym przykładem tej fascynacji autora wyrażonej w dziełach spopularyzowanych i bardziej dopracowanych, jak: *Plac Opéry Paryskiej nocą*, *Zmierzch nad Sekwaną*, *Ulica paryska w świetle latarni*, czy *Kawiarnia paryska w nocy* (po 1890). Silny ładunek ekspresji, deformacja zacierająca realistyczną opisowość przedstawianej rzeczywistości, swoboda i rozmach plamy barwnej oraz impastowa faktura jest w nim wyraźnie widoczna; tym łatwiej zrozumieć opinię o przedwcześnie zmarłym malarzu, iż jego dzieła są zapowiedzią ekspresjonizmu w malarstwie polskim.



- AUTOPORTRET, 1892
olej płótno, wym. 172 x 115 cm, MNW

Autoportret Ludwika de Laveaux z 1892 r. należał do zbioru jednego z najwybitniejszych kolekcjonerów malarstwa polskiego w końcu XIX stulecia – hrabiego Ignacego Korwina-Milewskiego (1846-1926. Właściciel majątku Gieranony na Wileńszczyźnie gromadził głównie obrazy artystów polskich – uczniów szkoły monachijskiej. Odrębne miejsce w jego kolekcji zajmowała galeria autoportretów szczególnie wówczas cenionych malarzy, m. in. Aleksandra Gierymskiego (obraz zaginął w czasie II wojny), Jacka Malczewskiego, Teodora Axentowicza, Anny Bilińskiej-Bohdanowiczowej i Jana Matejki. Powstała ona w latach 1880 – do ok. 1910 na specjalne zamówienie Milewskiego, które osobiście składał poszczególny artystom. W ostatecznym kształcie obejmowała niemal 20 portretów. Kolekcjoner określił dokładnie ogólną kompozycję układu, przewidując dla wszystkich malarzy identyczną pozę i ten sam format obrazu. W ten sposób zgromadził kilkanaście naturalnej wielkości wizerunków, postaci ujętych do kolan, stojących frontalnie, z paletą w ręku. Jedyne Jan Matejko nie podporządkował się ustalonym normom i sportretował siebie siedzącego w fotelu. Większość malarzy dostosowała się skrupulatnie do tego kanonu, tylko nieliczni starali się zindywidualizować swoje wizerunki.

Ludwik de Laveaux przedstawił się w ubraniu roboczym, odbiegając tym samym od niemalże reprezentacyjnego charakteru ujęć w pozostałych portretach. W swojej kompozycji zaakcentował wyraźnie kolorystyczny kontrast dominującego turkusowego tła z czerwienią pasa. Ten utalentowany 24-letni malarz, malujący się na dwa lata przed śmiercią wygląda dojrzałe i znacznie poważniej, jak na swój wiek.

Krótkie życie Ludwika de Laveaux, urodzonego w Jaronowicach koło Jędrzejowa wypełniał ustawiczny niepokój twórczy, ciągle poszukiwania

nowych wrażeń, nowych pejzaży i ludzi. Studiował w SSP w Krakowie i w akademii w Monachium. Po ukończeniu studiów w 1889 r. spędził lato w podkrakowskich Bronowicach u zaprzyjaźnionego malarza Włodzimierza Tetmajera. Wówczas zaręczył się z siostrą jego żony, Marią Mikołajczykówną – córką bronowickiego chłopa. Sylwetkę tego młodo zmarłego malarza uwiecznił Stanisław Wyspiański w „Weselu” – był on pierwowzorem pojawiającej się w akcie II postaci Widma.



• PLAC OPERY W PARYŻU, 1893
olej, płótno, wym. 75 x 85 cm, MNW

Lata 1890-94 Ludwik de Laveaux spędził we Francji, gdzie zaprzyjaźnił się z Aleksandrem Gierymskim. Obydwu artystów nurtowało w tym okresie to samo pragnienie rozwiązania malarskich problemów nokturnu i to w specyficznej scenerii XIX-wiecznego wielkiego miasta nocą, oświetlonego sztucznym światłem ulicznych latarni. Malowane przez niego szkicowo, uchwycone w ruchu postacie zdają się być organicznie wtopione w otaczający je uliczny pejzaż, w którym światło ostrym kontrastem oddziela pierwszy plan od mrocznego tła. Widoczne jest to w obrazach takich jak: *Plac Opery Paryskiej nocą*, *Zmierzch nad Sekwaną*, *Ulica paryska w świetle latarni*, *Kawiarnia paryska w nocy* (po 1890). Silny ładunek ekspresji, deformacja zacierająca realistyczną opisywalność przedstawianej rzeczywistości, swoboda i rozmach plamy barwnej oraz impastowa faktura czynią z tych obrazów zapowiedź ekspresjonizmu w malarstwie polskim.

MALCZEWSKI JACEK (1854-1929)



❖ W PRACOWNI, 1913
olej, tektura, wym. 148 x 98 cm, MPŚ - M/466

W drugiej połowie XIX w. prawie wszyscy malarze europejscy podejmowali temat artysty w pracowni, szczególnie zaintrygowani źródłami inspiracji sztuki. Na tym tle wizje pracowni spod pędzla Malczewskiego stanowią ewenement, stanowiąc interpretację zupełnie odmienną od tradycyjnej wersji tematu. Po pierwsze: w swoich „pracowniach” artysta często wciela się w młodego chłopca, czeladnika malarskiego, który podobnie, jak w omawianym obrazie siedzi tak bardzo zamyślony u szczytu drabiny, że nie widzi niczego wokół siebie. W większości dzieł z tego cyklu tematycznego w pracowni dzieje się wiele i występuje duża liczba symbolicznych postaci (np. w wersjach *Melancholii* czy *Błędnego koła*). Z jak nowoczesnym zmysłem reżyserskim Malczewski ustawia swoich modeli w owych szaleńczych, wizyjnych kompozycjach z zachwytem pisał w 1985 r. Tadeusz Kantor. W *Pracowni* ze zbiorów słupskich, namalowanej niedługo przed wybuchem pierwszej wojny światowej znajdujemy właściwie tylko trzy charakterystyczne wątki z najbardziej rozbudowanych kompozycji artysty. Jest nim obok dwuramiennej drabiny i „malarczyka” - okno – „okno ku wolności”, przesłonięte kirem starych, szerniałych pajęczyn, młoda kobieta w kusej, prostej sukience (muza), opierająca bosc nogi na poprzeczce drabiny oraz powstaniec roku 63, zadumany, z narzuconym na ramiona szynem. W obrazie właściwie nie ma już nawet cienia zapowiedzi do wyzwoleniczej walki (nie toczącej się na polach bitewnych, lecz w pracowni artysty), którą można było dostrzec we wcześniejszych dziełach malarza. Obraz wydaje się statyczny, mimo ruchu malowniczo upozowanych na trzech poziomach postaci, trudno w nim dostrzec choćby cień nadziei na odzyskanie upragnionej wolności.

Początek nowego wieku, który nie przyniósł niezależnego bytu ojczyźnie, a także refleksję nad przeznaczeniem i wolnością artysty spaja w tym dziele duch melancholii takiej, o jakiej pisał Stanisław Witkiewicz – „Melancholii, która łapie i pochłania cały blask światła i nie dopuszcza go do duszy artysty”. O niej Słowacki pisał w *Anhellim*: „A chorobą zgubną, mówię, jest melancholija i zamyślenie się zbyt o rzeczach duszy. Dwie są bowiem melancholije: jedna jest z mocy, druga ze słabości; pierwsza jest skrzydłami ludzi wysokich, druga kamieniem ludzi topiących się.



- AUTOPORTRET Z PALETĄ, 1892
olej, płótno, wym. 160,5 x 110 cm, MNW

Autoportret Jacka Malczewskiego z 1892 r. należał do zbioru jednego z najwybitniejszych kolekcjonerów malarstwa polskiego w końcu XIX stulecia – hrabiego Ignacego Korwina-Milewskiego (1846-1926. Właściciel majątku Gieranony na Wileńszczyźnie gromadził głównie obrazy artystów polskich – uczniów szkoły monachijskiej. Odrębne miejsce w jego kolekcji zajmowała galeria autoportretów szczególnie wówczas cenionych malarzy, m. in. Aleksandra Gierymskiego (obraz zaginął w czasie II wojny), Jacka Malczewskiego, Teodora Axentowicza, Jana Matejki, Ludwika de Laveaux. Powstała ona w latach 1880 – do ok. 1910 na specjalne zamówienie Milewskiego, które osobiście składał poszczególny artystom. W ostatecznym kształcie obejmowała niemal 20 portretów. Kolekcjoner określił dokładnie ogólną kompozycję układu, przewidując dla wszystkich malarzy identyczną pozę i ten sam format obrazu. W ten sposób zgromadził kilkanaście naturalnej wielkości wizerunków, postaci ujętych do kolan, stojących frontalnie, z paletą w ręku. Jedyne Jan Matejko nie podporządkował się ustalonym normom i sportretował siebie siedzącego w fotelu. Większość malarzy dostosowała się skrupu-

latnie do tego kanonu, tylko nieliczni starali się zindywidualizować swoje wizerunki.

Natomiast Jacek Malczewski skupił uwagę na swojej fizjonomii, intrygując widza demonicznym spojrzeniem lekko pochylonej głowy. Warto podkreślić, że nie było chyba w Polsce drugiego artysty, który pozostawił tak wiele autoportretów jak Malczewski. Jego pasja przedstawiania samego siebie zdumiewa, ale i zastanawia. Był oskarżany o skrajny egotyzm i megalomanię, skłonności narcystyczne, potrafił się jednak zdobyć także na bezlitosną autoironię i ostre kpiny.



- ANIELE, PÓJDĘ ZA TOBĄ, 1901
olej na desce, wym. 34,5 x 28 cm, MNW

Począwszy od *Błędnego koła* Malczewski łączy w obrazach wątki antyczne, baśniowe i historyczne; miesza klasyczne mity z polskim folklorem. Tradycyjna ikonografia traktowana przez niego z dużą dowolnością i swobodą równocześnie ukazana jest bardzo naturalnie, uderzająco rzeczywistości. Siła tej wizji płynie z przełożenia fantazji na konkret, ciężar i bryłę formy. Jego chimery, fauny i anioły są zaskakująco cielesne i zmysłowe. Błądzą po wiejskich drogach, wychodzą na spotkanie człowieka, zaczepiają go, a niekiedy też wodzą na pokuszenie.

Malczewski lubi pracować cyklami. Cykl ukazujący spotkanie pastuszka z aniołem, w porównaniu z zawilą „barokową” estetyką wielkich kompozycji, urzeka lekkością, prostotą. Niewielkie, często malowane na desce obrazki są parafrazą typowych przedstawień Anioła Stróża. Ale anioły Malczewskiego – istoty z krwi i kości, o niejasnej płci i dwuznacznym uśmiechu – mało przypominają opiekuńcze duchy z ilustracji katechizmu. Ich piękne ciała, wzorzyste szaty i kwieciste wianki, fantastyczne wielobarwne skrzydła o gotyckich lub barokowych kształtach – wyrastają nagle na polnej drodze przed oczyma zdumionego dziecka, jak cud, senne przywidzenie. Lnianowłósy pastuszek w białej koszulinie stoi na brzegu

drogi, lub siedzi na płocie. Jest na granicy, która oddziela pole z jego stadkiem gęsi, od drogi wiodącej w nieznaną. Staje przed wyborem. Zdumiony, zafascynowany, a zarazem nieufny, patrzy na ukazującą mu się nadzieję cudowności, obietnicę świata piękniejszego niż rzeczywisty.

*Aniele pójdę za Tobą
Matkę i ojca zostawię
I brata, z którym się bawię
Nic a nic nie wezmę z sobą (...)
Zostawię nawet sukienkę
I tak w koszulce, jak stoję
Mój srebrny – podam Ci rękę
I pójdziem sobie we dwoje...*

/Teofil Lenartowicz/

W tych dziełach wracają echa wierszy T. Lenartowicza, które artysta cenił i znał na pamięć, a także innych literackich obrazów (Sienkiewicza, Dygasińskiego), gdzie bohaterem jest wiejskie, niezwykle dziecko, żyjące marzeniami i przecuciem innej, fantastycznej rzeczywistości. Takie dziecko - samotne i niezrozumiane przez otoczenie – było dla symbolistów figurą artysty: duszy naiwnej, nieuprzedzonej, zanurzonej w naturze. Nic dziwnego, że ono właśnie pierwsze dostrzegło anioła, gotowe podjąć wyzwanie dalekiej, niebezpiecznej wędrówki przez życie. Wędrówki, której scenerią jest swojski, polski krajobraz: zaorane bruzdy zagonów i rżyska pod chmurnym niebem, zielone pastwiska, miedze w szpalerach opłotków i łąny zboża zwieńczone ciemnym lasem. Starotestamentowa opowieść o archaniele Rafale i Tobiaszu dzieje się na równinnych łąkach i polach Mazowsza.



- ŚMIERĆ ELLENAI, 1883
olej, płótno, wym. 212 x 370 cm, MNK

Luty 1873 r. to pierwszy rok studiów w krakowskiej uczelni, lecz równocześnie okres największych problemów 21-letniego Jacka, który przeżywał kryzys wiary w autorytety i zakwestionował wartość szkoły

i nauczanie Matejki. Wtedy również zaniedbał zajęcia, zakochując się w kuzynce, której ojciec nie chciał nawet słyszeć o podobnym związku. Początkujący artysta planował porzucić pracownię Matejki, wyjechać za granicę i mimo czasowo zażęganego konfliktu z Mistrzem, ostatecznie w październiku 1876 r. wyjechał do Paryża. Wstąpił do pracowni Ernesta Lehmana w École des Beaux Arts, zwiedzał muzea i galerie, poznawał nowoczesne malarstwo. Chociaż tak marzył o Paryżu, będąc tam tęsknił za krajem, rozmyślał nad losem polskich emigrantów, wczytując się w Słowackiego (wówczas powstały pierwsze rysunkowe koncepcje jego najśłynniejszych wczesnych obrazów: *Śmierć Ellenai* i *Niedziela w kopalni*).

Gdy wybuchło powstanie Styczniowe Malczewski jako 9-letni chłopiec śledził wydarzenia i głęboko przeżywał powstańczą klęskę. Przejęty tragedią narodową, w pierwszym okresie swej twórczości malował obrazy przedstawiające powstańców, których zesłano na katorgę. Ukazywał smutnych młodzieńców w kajdanach i szarych siermięgach, pochody więźniów przez śniegi, pełne smutku wspólne wieczery wigilijne.

Pod wpływem poezji Słowackiego namalował przejmującą scenę z poematu „*Anhelli*” przedstawiającą śmierć Ellenai w namiocie na postaniu z futer, z pochylonym do jej stóp zrozpaczonym Anhellim. Te obrazy malował Malczewski z wielkim realizmem, traktując każdy detal: jak twarze, włosy, puszystość futra, szorstkość poszarpanego obicia, rozrzucone naczynia, zgaszoną świecę, różaniec, ikonę, z uderzającą wiernością i drobiazgową dokładnością. Krakowski obraz jest dojrzałą wersją tematu, nawiązującą do Simmlerowskiej *Śmierci Barbary Radziwiłłówny*. Tylko, że w miejsce bogatych kostiumów i przepychu królewskiej komnaty, Malczewski pokazuje nędzę sybirskiego szafasu. Jednolita, brunatno-złota orkiestracja tonów skupia uwagę widza na rozświetlonej, bezwładnej postaci Ellenai.

Mimo, że artysta przygotowując się do tego obrazu wykonał wiele studiów z natury, nie zdołał osiągnąć efektu naturalistycznego. Złotowłosa piękność przypomina modelki malarstwa salonowego, a nie wynędzniałe bohaterki naturalistycznych scen. *Śmierć Ellenai* została entuzjastycznie przyjęta przez publiczność końca XIX w. Wdzięk tego płótna nie stracił na aktualności do dziś. Podobno był to jedyny obraz, przed którym zatrzymał się, zwiedzający Sukiennice, zaintrygowany Picasso.



- AUTOPORTRET W BIAŁYM STROJU, 1914
olej, płótno, wym. 93 x 78 cm, MNK

Dziś mało powiedzieć o J. Malczewskim, że to najwybitniejszy przedstawiciel polskiego symbolizmu; jego szalona, rozhuśtana wyobraźnia stworzyła świat tak wyrazisty, że nikt wobec niej nie może pozostać obojętnym. Tym bardziej, że jego sztuka łączyła się także z dziwnym, by nie rzec dziwacznym sposobem życia, ubierania się. Częściowo ukazują to jego bardzo liczne autoportrety (jest on w malarstwie polskim autorem największej ich liczby), a wśród nich pojedyncze i w towarzystwie, np. z Harpią lub Pegazem, en face i z profilu, w zbroi i w damskim fartuchu lub bufiastej, ozdobnej bluzce, w berecie, w kapeluszu, renesansowej mycce, peruce, a nawet z żelazną tortownicą na głowie. Jednak najczęściej artysta ukazywał siebie dręczonego przez chimery, szamocącego się z własnymi myślami, uwikłanego w rozważania nad rolą, jaką winno spełnić jego malarstwo. Malczewski nie godził się z głoszonym wówczas hasłem „czystego piękna” i „sztuki dla sztuki”. Uważał, że dzieło powinno zawsze służyć ojczyźnie, narodowi i ludziom.

Dlatego autoportrety Malczewskiego nie są jedynie zapisem artystycznej biografii, lecz zgodnie z zamiarem malarza są jego portretami symbolicznymi, urastającymi niekiedy do rozbudowanych kompozycyjnie scen o skomplikowanym kontekście znaczeniowym, często tworząc cykle. Na wspaniałym *Autoportrecie w białym stroju* malarz jeszcze w sile wieku, za to w dziwacznym czepcu i damskiej strojnej bluzce, stoi w wyniosłej pozie, wsparty pod bok zawadiackim gestem. Ujęcie postaci od dołu, fason bufiastych rękawów, posągowa mina – tworzą efekt monumentalizacji, heroizacji bohatera. Siłą tego portretu jest kontrast: imponująca sylwetka przebrana w fałdy zwiewnej, muślinowej bluzki; fantazyjna kokarda spięta srebrną szpilą, komiczna czapka nad czołem – kostium pajaca – ale jakaż w tej twarzy duma i determinacja! Artysta – ka-

plan czy błąd? Komediant czy rycerz sztuki? Jedyne jego broń to pędzel w rękę; biały strój jest splamiony tylko czerwienią farby, nie krwi.

Obraz ten to istna symfonia bieli, w której dźwięczą pojedyncze, ciemne akcenty: szeroki skórzany pas, czerwony otok czepca, trójkąt brody. Obraz malowany w roku wybuchu wojny, łączy w sobie dumę, poczucie wartości artysty, zdolnego namalować arcydzieło – z bolesną refleksją nad bezsilnością sztuki, rozdartej między błądźstwem i pełnieniem misji.



• GŁOWA STAREGO FAUNA, 1906
olej, tektura, wym. 47 x 39 cm, wł. prywatna

Widocznie pod wpływem przeczytanych poezji czy własnej wyobraźni wprowadził do swych dzieł, obok postaci prawdziwych – baśniowe, nierzeczywiste, będące wyobrażeniem myśli bądź pragnień tych ludzi. Na wpół zwierzęce zjawy, dziewczęta ze skrzydłami, dziwaczne wróżki i rusałki, bożkowie leśni, fauny z kopytkami i różkami, całe korowody takich zjaw wplątanych między osoby znanych profesorów, ziemian i urzędników, pięknych kobiet i młodych dziewcząt, namalowanych z wielką starannością i podobieństwem. Twórczość Malczewskiego odpowiadała oczekiwaniom jego epoki, gdy w malarstwie przywiązywano dużą wagę do treści, anegdoty literackiej obrazu. Jak mało kto potrafił on łączyć prawdę życia, wierny wygląd ludzi i realizm np. swojskiego, polskiego krajobrazu (równin Mazowsza z zaoranymi bruzdami zagonów i rżyskiem pod chmurnym niebem, zielonych pastwisk, miedz w szpalerach opłotków i łąnów zboża zwieńczonych ciemnym lasem) z baśnią, urojeniami i fantazją, zabarwionymi nutą poezji i mgłą tajemniczości.

Malczewski wielokrotnie portretował syna Rafała jako fauna z rogami i kopytkami. Podobno stary Jan, stróż sąsiadów, aż się popłakał kiedy zobaczył, że ma na głowie dwa zielone rogi.



- ZATRUTA STUDNIA – CHIMERA, 1905
olej płótno, wym. 110 x 85 cm,
Muzeum Okręgowe w Radomiu

Wątek zatrutej studni przez kilkanaście lat powraca w twórczości Malczewskiego; zasadniczy trzon cyklu stanowi jednak sześć płócien o niemal identycznych rozmiarach i zbliżonej kompozycji, namalowanych na przełomie 1905-06 roku. Miejscem akcji jest tu samotnie w polu stojąca studnia, przy której siedzą, lub spotykają się różne postaci: młode dziewczyny, znużeni wędrowcy, dzieci. Miejsce jest wciąż to samo – drewniana, kwadratowa krawędź osłaniająca cembrowinę, wielka stągiew z wypukłych klepek spiętych przez żelazne obręcze. Zmieniają się strażnicy źródła, ich wzajemne, zagadkowe relacje, i pory roku – gdy kolor pejzażu dyktuje temperaturę barwnej gamy. Stąd potoczne nazwy obrazów: *Czerwona studnia*, *Niebieska...*, *Różowa...*

Motyw studni ma bogatą tradycję i złożoną symbolikę. Studnia to źródło wody żywej, zwierciadło losu, odbicie skrytych myśli i podświadomości oraz przede wszystkim – symbol wtajemniczenia, poznania prawdy o sobie i o świecie. Ale u Malczewskiego tę wykładnię komplikuje tytułowa trucizna, studnia jest zatruta! Stąd wiele interpretacji i konieczność pogodzenia się z niemożnością dosłownego wytłumaczenia cyklu.

Otwierająca cykl Chimera – z grubym, tygrysim ogonem wystającym spod spódnicy, z wężem oplatającym warkocz i dwuznacznym uśmiechem czerwonych, rozchylonych warg, ma twarz Marii Balowej – wieloletniej, pozamałżeńskiej miłości malarza. Maria – „famme fatale” jaką była w życiu *Malczewskiego* piękna żona starosty Adama Bala sprawiła, że Kraków trząsł się od plotek, które osiągnęły apogeum w 1906 roku, gdy artysta z muzą udał się w podróż do Włoch. Uroda młodej kobiety opanowała umysł artysty, jej rysy odnajdziemy w wielu obrazach Mal-

czewskiego, w postaciach Chimer, Polonii oraz oczywiście w wielu portretach.



- ZATRUTA STUDNIA, 1906
olej, płótno, wym. 109 x 84 cm,
MNP, Fundacja Raczyńskich

Najważniejszy w twórczości Malczewskiego cykl *Zatruta studnia*, który powstawał w latach 1905-06, jest zawikłaną wykładnią symboliki „wody życia” – jako źródła prawdy o sobie i świecie. Cykl broni się właśnie swoją wieloznacznością, nastrojem kontemplacji i zadumy, refleksją nad celem życia i walką z przeciwnościami. Broni się jednak głównie walorami malarskimi: rozpiętością klimatów, urodą krajobrazu (z motywem Kopca Kościuszki w tle, ze zbliżoną do Wyspiańskiego symboliką drogi – dążenia do celu). Większość badaczy podkreśla jednak egzystencjalną, prywatną wymowę cyklu. Archetyp skażonego źródła z rajską symboliką drzewa życia i grzechu pierworodnego, i człowieka wciąż walczącego z pokusami. Grzech - w wymiarze osobistym i tak jak odczytywał to Lucjan Rydel („*I odtąd synowie nieszczęsnej Ojczyzny / Od dziecka z tej studni pijemy trucizny*”) – w wymiarze społecznym.

Nota techniczna:

Na tle polskiego malarstwa drugiej poł. XIX w. Malczewski jest kolorystycznym nowatorem, skłonny do najodważniejszych eksperymentów. Polscy malarze tworzą wtedy pod wpływem szkoły monachijskiej, stosując materię gęstą i ciemną, jednolity, mroczny koloryt z przewagą tonów brunatno-rudych, określanych żartobliwą nazwą „sósów monachijskich”. Malczewski także jeździł do Monachium i jego wczesne obrazy wierne są tej konwencji. Jednak stopniowo rozjaśnia paletę, konsekwentnie rozszerza gamę barwną, wprowadza szokujące, zgrzytliwe zestawienia, kolory fosforujące i metaliczne, „wwiercające się aż do bólu zębów” – jak pisała krytyka.

Wybór tekstów i opracowanie: Anna Hendzel-Andreev

Bibliografia:

1. J. Buszyński, A. Osęka, *100 najświetniejszych obrazów*, Wiedza Powszechna, Warszawa, 1990
2. E. Charazińska, E. Micke-Broniarek, A. Tyczyńska, *Malarstwo polskie w zbiorach prywatnych. Nieznane dzieła wybitnych artystów XIX wieku*, Dom Aukcyjny „Agra”, Warszawa, 1995
3. *Encyklopedia Sztuki Polskiej*, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków, 2001
4. *Galeria Malarstwa Polskiego. Przewodnik. Muzeum Narodowe w Warszawie*, MNW, Warszawa, 1994
5. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, *Historia malarstwa polskiego*, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków, 2000
6. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Różne kolory. Opowiadania o malarzach polskich*, Nasza Księgarnia, Warszawa, 1965
7. A. Osęka, *Siedmiu słynnych malarzy*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, 1978
8. A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa, 1988
9. M. Poprzęcka, *Arcydzieła malarstwa polskiego*, Arkady, Warszawa, 1997
10. J. Stępieniowa, *Krajobraz z tęczą. Sylwetki artystów od Wita Stwosza do Dunikowskiego*, Książka i Wiedza, Warszawa, 1976
11. *Sztuka świata*, t. 8-9, Arkady, Warszawa, 1994, 1999
12. *Sztuka świata. Leksykon*, t. 12-13, Arkady, Warszawa, 1998, 1999, 2000
13. *Wielcy Malarze ich życie, inspiracje i dzieło*, nr: 15, 24, 27,30, 92, 111,156,160, Eaglemoss Polska, Warszawa, 2002

Wykaz używanych skrótów:

MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie
MNK - Muzeum Narodowe w Krakowie
MNP - Muzeum Narodowe w Poznaniu
MPŚ - Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku
MŚK – Muzeum Śląskie w Katowicach
MNWr – Muzeum Narodowe we Wrocławiu
MSŁ – Muzeum Sztuki w Łodzi
ASP – Akademia Sztuk Pięknych
TPSP – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych
UJ – Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Kalendarium Galerii im. Sleńdzińskich Spotkania z cyklu „Czwartki u Sleńdzińskich”

lipiec - sierpień 2004

27 lipca – 6 sierpnia - Kurs Muzyki Dawnej organizowany przez Akademię Muzyczną im. F. Chopina w Białymstoku, Galerię im. Sleńdzińskich, Towarzystwo Przyjaciół Akademii Muzycznej, Akademię Muzyczną im. F. Chopina w Warszawie. Kurs klawesynu w Galerii im. Sleńdzińskich prowadził prof. Leszek Kędracki.



Uczestnicy Kursu Klawesynowego z mistrzem prof. Leszkiem Kędrackim

29 lipca – nadzwyczajny recital klawesynowy Krzysztofa Urbaniaka, w programie utwory J.S. Bacha, J.P. Sweelincka, M. Rossiego, L. Couperina, D. Scarlattiego, A. Solera, G. Benciniego.

6 sierpnia – koncert finałowy uczestników kursu klawesynu: Luizy Zubiak, Katarzyny Pawelec, Ewy Kuczyńskiej oraz Jacka Diakuna. W programie utwory H. Purcella, D. Scarlattiego, J.S. Bacha, J.-P. Rameau, J.J. Frobergera, F. Couperina.

23–27 sierpnia – wakacyjne warsztaty plastyczne „Kolorowe lato w Galerii” dla dzieci w wieku 6 – 12 lat. W warsztatach organizowa-

nych po raz jedenasty wzięło udział czterdzieścioro dzieci pracujących w dwóch grupach pod okiem instruktorów Katarzyny Hryszko i Izabeli Suchockiej.

wrzesień 2004



Okładka albumu
Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku

16 września – inauguracja sezonu 2004/2005.

Promocja albumu pt. *Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku*, katalogu opisującego sylwetki artystów zarówno Ludomira Sleńdzińskiego, jego dziadka Aleksandra Józefa i ojca Wincentego oraz jedynej córki Julitty, której zapis testamentowy dał początek białostockiej kolekcji. Są tu przede wszystkim dzieła mistrza Ludomira z okresu krakowskiego jak też polichromowane rzeźby i płaskorzeźby wykonane w latach trzydziestych i czterdziestych w Wilnie. W albumie znajduje się również szeroki rys ukazujący dziesięcioletnią działalność kulturotwórczą naszej placówki muzealnej.

Wieczór prowadził Andrzej Lechowski, dyrektor Muzeum Podlaskiego w Białymstoku. Na klawesynie zagrała Anna Krzysztofik-Buczyńska.

30 września – wieczór poświęcony Czesławowi Miłoszowi pt. „Zamknięte dzieło poety”. Słowo o poecie – Waldemar Smaszcz, interpretacja wierszy – Jerzy Binkowski, oprawa muzyczna – Urszula Kopijkowska – wiolonczela, Karol Szmuksta – flet poprzeczny, uczniowie Zespołu Szkół Muzycznych w Białymstoku.

okładka – kompozycja złożona z fragm. obrazów W. Lama *Chłopiec*,
W. Czachórskiego *Zaduma* i J. Malczewskiego *W pracowni*

s. 54 - fot. I. Suchocka

Biuletyn Galerii im. Sleńdzińskich

Redaguje zespół w składzie: Anna Hendzel-Andreew, Katarzyna R. Hryszko
(red. odpowiedzialny), Izabela Suchocka, Mariusz Kostro

Korekta Zespół

Skład: K.R. Hryszko, M. Kostro

Adres redakcji:

15-461 Białystok, ul. Waryńskiego 24a

tel. (85) 651 76 70

tel/fax (85) 652 32 77

e-mail: slendzinski@neostrada.pl