



**DESA**  
UNICUM

**MALARSTWO XIX WIEKU  
I SZKOŁA MONACHIJSKA**

DZIEŁA Z POLSKIEJ KOLEKCJI W LONDYNIE

AUKCJA 11 GRUDNIA 2025 WARSZAWA







Jan V. Helminski



Joseph Brandy

DESA UNICUM GMBH JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej | BARTŁOMIEJ WACHTA Członek Rady Nadzorczej

# MALARSTWO XIX WIEKU I SZKOŁA MONACHIJSKA

DZIEŁA Z POLSKIEJ KOLEKCJI W LONDYNIE

AUKCJA 11 GRUDNIA 2025

TERMIN AUKCJI  
11 grudnia 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW  
28 listopada – 8 grudnia  
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00  
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY  
ul. Piękna 1a, Warszawa



oferta i regulamin są dostępne na [desaunicum.de](https://desaunicum.de) oraz [desa.pl](https://desa.pl)

ZLECENIA LICYTACJI  
[office@desaunicum.de](mailto:office@desaunicum.de)  
[zlecenia@desa.pl](mailto:zlecenia@desa.pl), 22 163 67 00



INDEKS

Bacciarelli Marcello, krąg 24

Brandt Józef 10

Brochocki Walery 17

Chełmiński Jan 21-23

Chełmoński Józef 7

Czachórski Władysław 2

Fałat Julian 29

Jarocki Władysław 30

Kleczyński Bohdan 12

Kossak Wojciech 32

Kotarbiński Wilhelm 1

Malczewski Jacek 31

Orłowski Aleksander, przypisywany 25-26

Piotrowski Antoni 8-9

Pomian Wolski Stanisław 3

Rosen Jan 16

Ryszkiewicz Józef 13

Styka Jan 19-20

Styka Adam 28

Suchodolski January 18

Szykier Stanisław Ksawery (Siekierz) 14

Vernet Horacy 15

Wierusz-Kowalski Alfred 5-6, 11

Witkiewicz Stanisław 4

Żwan Kazimierz 27

# ATENY NAD IZARĄ

MALARZE POLSCY JADĄ DO MONACHIUM



„Otóż i jestem u celu moich dążeń tymczasowych, w owych Atenach dzisiejszej sztuki, tyle osławionych przez podróżujących artystów i amatorów. Wszędy, dokąd okiem rzucić, widać wybitne piętna tego charakterystycznego grodu, wszystko tutaj tchnie sztuką i żyje z nią w najściślejszych stosunkach”.

Maksymilian Gierymski



Portret zbiorowy artystów polskich w Monachium: Kazimierz Szolc, Michał Hertz, Henryk Redlich, Władysław Malecki, Aleksander Gierymski, Bolesław Łaszczyński, Józef Brandt, Maksymilian Gierymski, Ludwik Kurella, Władysław Szerner, 1869, fot. Carl Holzer

# POLSCY ARTYŚCI W MONACHIUM

ELIZA PTASZYŃSKA  
HISTORYCZKA SZTUKI, BADACZKA SZKOŁY MONACHIJSKIEJ, MONOGRAFISTKA TWÓRCZOŚCI  
ALREDA WIERUSZA-KOWALSKIEGO

Iluż młodych artystów powtarzało słowa Maksymiliana Gierymskiego: „otóż i jestem”, skierowane w styczniu 1868 roku do rodziców, przemierzając po raz pierwszy ulice Monachium. Pokolenia adeptów sztuki od XIX wieku do wybuchu pierwszej wojny światowej wybierały stolicę Bawarii jako miejsce nauki. Królewska Akademia Sztuk Pięknych przyjmowała w swoje progi uzdolnionych młodych ludzi z całego niemal świata, w tym szczególnie wielu Polaków, którzy nie mieli możliwości podejmowania studiów artystycznych w podzielonym rozbiorami kraju. Monachium natomiast zapewniało szerokie możliwości rozwoju. Nauka w cieszącej się znakomitą opinią Alma Mater, z doskonale zorganizowanym systemem nauczania, o którym Stanisław Witkiewicz po latach przewrotnie pisał, że „była [...] najrozumniej zorganizowanym zakładem wychowawczym dla artystów [...], ponieważ [...] nie było w niej żadnego systemu”. Dzięki temu młodzi ludzie mogli wybierać pomiędzy wieloma pracownikami, zgodnie z poziomem swoich umiejętności oraz zainteresowaniami i wyznaczonymi sobie celami. Ta programowa swoboda, bo jak mawiał jeden z władców Bawarii: „malarz powinien przed wszystkim umieć malować”, przynosiła przez długi czas doskonałe rezultaty w postaci świetnie opanowanego przez studentów warsztatu malarskiego. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku oraz później, gdy sława Akademii nieco przygasała, powstały nad Izarą liczne szkoły i pracownie prywatne, z których mogły korzystać także kobiety. I tak obok funkcjonującej od 1868 roku Kunstgewerbeschule (działała do 1918), powstała w 1884 Damenakademie, czynna do 1920. Obok prywatnych pracowni, jak np. Franza Adama, w której w latach sześćdziesiątych XIX wieku uczył się m.in. Józef Brandt, powstawały dziesięć-dwadzieścia lat później popularne wśród Polaków szkoły: Węgry Simona Hollosy`ego (1886–1918) i Słoweńca Antona Ažbego (1891–1905). W 1891 roku szkołę malarstwa założyli Stanisław Grocholski i Wacław Szymanowski (prowadził ją do swojego wyjazdu w 1901 roku do Stanów Zjednoczonych), w której uczyło się wielu Polaków.

Trzeba pamiętać o tym, że w pracowniach Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium pobierało naukę około czterystu Polaków. Przegląd ksiąg immatrykulacyjnych poszerza wiedzę o nich. Jeszcze w czasie pierwszej wojny światowej są w nich polskie nazwiska. Uzdolnieni adepci sztuki mogli podejmować studia na równych prawach z innymi. Co więcej, osiągnięcia polskich artystów były dostrzegane, sypały się roczne wyróżnienia, szczególnie udane studenckie prace ozdabiały ściany akademickich pracowni „Wszystkie rysunki zawieszone na ścianach (pracowni Hermana Anschützta) jako wzorowe nosiły polskie nazwiska” – napisał po latach Stanisław Witkiewicz. Tytuł honorowego profesora akademii otrzymał Alfred Wierusz-Kowalski, a według polskich źródeł – także Józef Brandt i Władysław Czachórski.

Pierwsze kroki po przyjeździe do Monachium i wpisaniu do ksiąg immatrykulacyjnych kierowano zwykle do Starej i Nowej Pinakoteki, aby poznać wspaniałe zbiory dawnego malarstwa europejskiego, gromadzone przez stulecia przez panującą dynastię Wittelsbachów, udostępnionych publiczności. Wspominał Marian Trzebiński: „poszliśmy oglądać tutejsze skarby sztuki, owe słynne na cały świat galerie monachijskie. [...] Następnego dnia obejrzelismy Starą Pinakotekę i byliśmy jej ogromem i wspaniałością nagromadzonych tam arcydzieł wprost oszołomieni”. Nie mniej interesująca dla młodych ludzi z kraju nad Wisłą była Nowa Pinakoteka, w której prezentowano malarstwo współczesne. W wyniku systematycznych zakupów dokonywanych przez rząd bawarski powstała reprezentatywna kolekcja malarstwa europejskiego. Polacy mogli tam zobaczyć to, o czym wcześniej tylko słyszeli od starszych kolegów lub przeczytali w prasie. „Wielka ciekawość gnała nas obejrzeć tego Böcklina, o którym wciąż się mówiło”. Monachium słynęło z organizowanych regularnie wielkich międzynarodowych wystaw sztuki. W 1869 roku odbyła się pierwsza z nich, dziesięć lat później następna, kolejne w latach 1883, 1888, a od 1889 już każdego roku. Organizowano je w zbudowanym w 1854 roku Glaspalast, a na każdej z nich prezentowano nawet po dwa-trzy tysiące obrazów. Trudno przecenić rolę tych ekspozycji, skoro do udziału zapraszano artystów z całej Europy. Wielkie poruszenie i dyskusje w monachijskim środowisku artystycznym, nie tylko polskim, wywarły dzieła Gustava Courbeta, pokazane nad Izarą w 1869 roku. Zachwycano się i interesowano kilkakrotnie pokazywanymi dziełami artystów szkół z Barbizon. W 1888 roku goście trzeciej międzynarodowej wystawy sztuki w Glaspalast mieli możliwość obejrzenia pojedynczych prac przedstawicieli Haga Schule (Szkoły Haskiej). W 1890 roku po raz pierwszy przedstawiciele Glasgow Boys wzięli udział w monachijskiej ekspozycji, a w 1895 roku swoje prace pokazali artyści tworzący kolonię w Worswede. Wzbudzili duże zainteresowanie, co zapewniło im rozpoznawalność na niemieckim rynku sztuki i sukcesy w postaci złotego medalu, który otrzymał Fritz Mackensen oraz zakupu do zbiorów Nowej Pinakoteki obrazu Otto Modersohna. Wielokrotnie brali udział w monachijskich wystawach artyści związani ze środowiskiem malarskim w Düsseldorfie. Związki tych dwóch ośrodków sięgały początków XIX wieku i historycznego malarstwa tzw. Nazareńczyków, ale w ostatnich dekadach tego wieku to pejzaż zdominował twórczość tamtejszych artystów.

Wymienione szkoły czerpały inspirację z osiągnięć sztuki francuskiej, w głównej mierze – szkół w Barbizon. Zainteresowanie jej twórców rolą światła w obrazie, wyjściem z pracowni w plener, utrwalanie autentycznych, rodzimych pejzaży, korzystanie ze zharmonizowanej, stonowanej palety barwnej, skupienie się na intymnej, wyciszonej twórczości – było przez innych twórców przejmowane i interpretowane zgodnie z ich wrażliwością i wizją sztuki.



Glaspalast, Monachium, 1857

Dzięki różnorodności prezentowanych na wystawach w Glaspalast nurtów artystycznych, stylów malarskich, tradycji narodowych miasto stało się jednym z najważniejszych centrów sztuki dziewiętnastowiecznej Europy, w którym możliwe było poznanie najważniejszych jej osiągnięć. Pochodzący z peryferyjnej części Europy Polacy wchodzili w Monachium do środowiska, które umożliwiało konfrontowanie własnej twórczości z dorobkiem innych artystów, sprzyjało poszukiwaniu dróg rozwoju, budowaniu rozpoznawalności i kariery.

Mecenat Wittelsbachów i działalność, także wystawiennicza, Akademii Sztuk Pięknych okazały się niewystarczające dla potrzeb rzeszy artystów, zwiększającego się i zmieniającego charakteru społecznego zainteresowania sztuką oraz rozwijającego się życia artystycznego stolicy Bawarii. W 1823 roku, z uwagi na konieczności budowania nowych form funkcjonowania rynku sztuki, powstało z oddolnej inicjatywy twórców stowarzyszenie artystyczne (Kunstverein), jedno z pierwszych w Niemczech. Jego głównym celem było wsparcie artystów nie związanych z Akademią w dotarciu do miłośników sztuki zainteresowanych malarstwem pejzażowym i rodzajowym oraz stworzenie przestrzeni spotkania, także handlowego, twórców i odbiorców ich dzieł. Za tymi, pragmatycznymi celami, kryły się także pytania o funkcję sztuki i formę mecenatu. Kunstverain otworzyło tzw. wystawę permanentną, która była połączona ze sprzedażą prezentowanych dzieł. Kupowano dzieła do rozlosowania pośród członków stowarzyszenia, zaczęto tworzyć stałą kolekcję. W 1894 roku do Kunstvereinu należało blisko sześć tysięcy artystów. Wśród nich liczną grupę stanowili Polacy. Kiedy po kilkudziesięciu latach struktury organizacji skostniały, artyści ponownie wystąpili w obronie swoich praw. W 1868 roku powstała „Spółdzielnia Artystów” [Kunstlergenossenschaft]. Jej celem było przełamanie izolacji sztuki monachijskiej, stworzenie przestrzeni dla nowych idei i nurtów artystycznych. Środkiem realizacji tych celów miała być organizacja międzynarodowych wystaw. Pierwszą przygotowano już w 1869 roku, na której pokazano dzieła Gustava Courbeta. Z działań Kunstlergenossenschaftu korzystali liczni Polacy, należąc do spółdzielni i biorąc udział w kolejnych wystawach, które miały miejsce w Glaspalast. Od 1872 roku otwarto, wzorem Kunstvereinu, stałą wystawę, prezentowaną początkowo w Glyptotece, a od 1883 roku w nowo wybudowanym Künstlerhaus.

Działalność wystawiennicza Kunstlergenossenschaft miała ogromny wpływ na budowę renomy Monachium jako miasta sztuki. Dbano o możliwie szeroki udział artystów z różnych środowisk i krajów. Na ekspozycjach pojawiały się dzieła Amerykanów, Skandynawów, Włochów, Holendrów, Francuzów. Przewodniczący i wydelegowani członkowie prowadzili rozmowy, a nawet osobiście jeździli do poszczególnych ośrodków, aby przekonać do udziału w monachijskich wystawach. Szczególnie trudno było prowadzić rozmowy z Francuzami po przegranej przez nich wojnie 1870/1871 roku. Okazało się, że sztuka nie jest apolityczna. Mimo problemów, organizowane ekspozycje okazywały się sukcesem, także finansowym. W 1888 roku podczas trzeciej międzynarodowej wystawy dokonano transakcji za łączną kwotę przekraczającą milion marek. Jednak żadna koniunktura nie trwa wiecznie i wkrótce okazało się, że wielu monachijskich twórców ma powody do niezadowolenia. Sprzedaż obejmowała bowiem także prace artystów zagranicznych, co nie podobało się miejscowym twórcom. Ponadto liczące sobie po trzy-, cztery tysiące eksponatów pokazy okazały się zbyt kosztowne w organizacji, a osiągane zyski przestały pokrywać nakłady. Efektem następnego buntu było powołanie w 1892 roku pierwszej w Europie Secesji. Jakkolwiek ważną rolę w jej powstaniu odgrywały sprawy finansowe i bytowe artystów, to ideowo członkom założycielom zależało na swobodzie artystycznej i odcięciu się od konserwatywnych kolegów z Kunstlergenossenschaft, skupionych wokół Franza Lenbacha. W gronie zbuntowanych znaleźli się także Polacy, ale większość z nich pozostała w stowarzyszeniu, któremu wkrótce miał przewodzić Książę Malarzy [Münchner Malerfürst]. Pozostała, gdyż dla polskiego malarstwa najlepszym okresem w Monachium był czas panowania Prinzaregenta Luitpolda (1886–1912) oraz początkowy okres działania Kunstlergenossenschaft (1868–1892).

Szczególną rolę w życiu artystycznym Monachium odgrywały salony sztuki. Do najbardziej prężnych, największych i najdłużej działających należały: Galeria Wimmer oraz należące do Fleischmanna, Hugo Helbinga oraz braci Heinemannów. Galerie te dysponowały obszernymi, luksusowymi kamienicami z pięknymi salami wystawowymi, miały filie lub przedstawicieli po obu stronach oceanu. Organizowały ekspozycje monograficzne i tematyczne, do których wydawały katalogi. Dbaly o poziom oferowanej sztuki, jakkolwiek krytycznie można oceniać zachowawczość preferencji ich właścicieli.



Międzynarodowa wystawa sztuki w Monachium, Widok wewnątrz Glaspalast, 1869, fot. Franz Hanfstaengl

Należy w tym miejscu jedną zauważyć, że to udział w wielkich międzynarodowych wystawach oraz współpraca z najlepszymi salonami sztuki otwierały przed artystami drogi do międzynarodowej sławy. Maksymilian Gierymski, Alfred Wierusz-Kowalski, Olga Boznańska, żeby wymienić tę jakże różną trójkę artystów, świadomie i konsekwentnie budowali swoje kariery poprzez udział w wystawach w Monachium i innych ośrodkach Europy. Sława stolicy Bawarii jako ośrodka sztuki ze wspaniałymi zbiorami malarstwa w obu Pinakotekach oraz regularnie organizowanymi pokazami w Glaspalast przyciągały nad Izarę miłośników sztuki z całego świata, szczególnie wielu ze Stanów Zjednoczonych, w których panowała korzystna koniunktura pozwalająca Amerykanom na odwiedziny starego kontynentu. Także położenie Monachium na szlaku prowadzącego z północy Europy na południe sprzyjało odwiedzinom w tym mieście podczas obowiązkowych w sferach arystokracji i plutokracji oraz burżuazji wyjazdów do Włoch. Szerokie zainteresowanie malarstwem odpowiadało na prężnie rozwijającą się rynek sztuki. Odpiedziano nie tylko muzea i państwowe zbiory, ale także prywatne galerie, salony sztuki a także pracownie malarskie. Odwiedzał je także Prinzregent Luitpold. Dla Monachium okres jego panowania, w zastępstwie chorego psychicznie króla Otto I, był czasem kulturalnego rozkwitu. Władca interesował się głównie malarstwem, zgromadził liczącą ponad 500 obrazów kolekcję, w której znalazły się też prace polskich artystów, m.in. Alfreda Wierusza-Kowalskiego i Stanisława Grocholskiego. Prinzregent miał zwyczaj odwiedzania pracowni malarskich, co odbywało się nieraz z całym dworskim ceremoniałem lub przeciwnie, wizyty miały charakter prywatny. Zapraszał też artystów do siebie na oficjalne obiady i pogawędki przy cygarach. We wspomnieniach Karola Wierusza-Kowalskiego (1869–1953) zachowała się anegdotyczna opowieść o wizytach regenta w pracowni Alfreda Wierusza-Kowalskiego, a w spuściznie malarza – oficjalne zaproszenie do rezydencji władcy. Luitpold zaszczycał swoją obecnością wystawy w Glaspalst, bywał na otwarciach, odwiedzał je w towarzysztwie dworu i rodziny. Przeznaczał duże sumy, w 1902 roku było to 100 tysięcy marek, na zakupy dzieł do zbiorów państwowych. Jego mecenat i zainteresowanie życiem artystycznym tworzyły sprzyjający klimat wokół sztuki. Korzystali z tego i polscy artyści, którzy osiedli nad Izarą na stałe i rzesze przybyśli na czas nauki. W listach i wspomnieniach przewijają się opowieści o wygodnych i tanich pokojach, czekających na wynajęcie licznych pracowniach, chętnych do pozowania modelach, licznych sklepach z materiałami malarskimi, niedrogim jedzeniu i pożywnym piwie. Doświadczano otwartości i życzliwości ze strony monachijskich mieszczan. Nie bez znaczenia była neutralność polityczna Bawarii, katolicyzm jej mieszkańców,



Galeria Wimmer, Monachium, ok. 1907

dobra organizacja życia społecznego i co najważniejsze – otwarcie na przybyśli, w których widziano nie obcych, a tych, którzy przyczyniają się do rozwoju miasta.

Największy rozkwitu polskiego malarstwa w Monachium nastąpił w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku To wówczas do Akademii Sztuk Pięknych zapisała się najlicniejsza grupa przybyśli znad Wisły. W 1873 roku do ksiąg immatrykulacyjnych wpisano piętnastu młodych ludzi, w 1882 i 1893 – szesnastu. Środowisko polskie było szczególnie liczne Jak wspominał Jan Rosen, odjeżdżającego z Monachium zimą 1872–1873 roku Juliusza Kossaka żegnało na dworcu kolejowym „siedemdziesięciu dwóch rodaków”. W 1892 roku w międzynarodowej wystawie w Glaspalast wzięło udział blisko siedemdziesięciu twórców: malarzy, rzeźbiarzy, architektów, którzy pokazali ponad sto prac. Obrazy Józefa Brandta, Aleksandra Gierymskiego i Alfreda Wierusza-Kowalskiego znalazły się w zbiorach Nowej Pinakoteki. Złotymi medalami I klasy cieszyli się Wierusz-Kowalski i Kazimierz Pochwalski. Medale II klasy otrzymali w Monachium m.in.: Józef Brandt, Józef Chełmoński, Wacław Szymanowski, Michał Gorstkin Wywiórski, Władysław Czachórski, Julian Fałat. W salo- nach sztuki bez trudu można było znaleźć wystawione tam dzieła polskich malarzy, wśród nich Brandta, Wierusza-Kowalskiego, Czachórskiego, ale też Jana Rosena. W galerii braci Heinemann prezentowano „Nadciągającą burzę” Alfreda Wierusza-Kowalskiego i obrazy Brandta, Jana Chełmińskiego czy Czachórskiego. W Galerie Wimmer, oprócz wymienionych artystów, oferowano do sprzedaży prace Bohdana Kleczyńskiego, Józefa Chełmońskiego i innych.

Niezależnie od talentów i karier, od osiągnięć, polscy malarze w Monachium jako różnorodna i labilna grupa na trwałe zapisała się w historii sztuki. Malarze, zwani monachijczykami, wywarli wpływ na jej rozwój i wyraźnie zaznaczyli swoją obecność w Europie, a tym samym kraju, z którego pochodzili. Wykorzystali szansę pokazania światu nie tylko wytworów swojego talentu, ale także dania świadectwa historii i kultury, pejzażu i obyczajowości ich nie istniejącej ojczyzny. Tak jak Antoni Piotrowski, gdy po opuszczeniu Monachium, malował w Paryżu sceny z powstania styczniowego, jak Jan Chełmiński, który w Londynie, a następnie w Stanach Zjednoczonych wciąż powracał do malowanych nad Izarą polskich scen batalistycznych. Każdy z uczestników polskiego środowiska artystycznego w stolicy Bawarii przyczynił się do niezwykłego zjawiska, jakim był rozkwit malarstwa polskiego na obcej ziemi.

1 Ω Ψ

## WILHELM KOTARBIŃSKI

1849-1922

**Rzymska orgia**, około 1893

olej/deska, 19,4 x 31,7 cm

sygnowany p.d.: 'Kotarbiński'

na odwrociu numery inwentarzowe: '550AFM' i '68' oraz papierowy wycinek z biografią artysty w języku angielskim

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

6 000 - 8 300 EUR

„[Kotarbiński] jest przede wszystkim kolorystą, w szlachetnym znaczeniu tego słowa, z impulsu, z poczucia wewnętrznego, z potrzeby ducha. Świat przedstawia mu się w postaci plam kolorowych, bardzo barwnych, w harmonijną zlewających się gamę. Wyszukane tony, łagodnie jednoczące się w artystyczną całość, może zbyt fantastyczną gazą osłaniają rzeczywistość”.

Henryk Piątkowski, Polskie malarstwo współczesne, Petersburg 1895, s. 204



# ZMYSŁOWOŚĆ I BLICHTR RZYMSKIEGO IMPERIUM

Prezentowana praca stanowi studium postaci do jednego z najbardziej spektakularnych, iście teatralnych dzieł Wilhelma Kotarbińskiego, „Orgii rzymskiej”. Obraz utrzymany w duchu akademizmu z silnymi inspiracjami antykiem przedstawia scenę rzymskiej uczty i orgii. Malarz ukazał na nim świat antyczny pełen przepychu, pięknych, młodych kobiet, luksusowych tkanin, kwiatów, detali i monumentalnej architektury. Popisał się w nim swoją biegłością w ukazaniu licznych sylwetek ciał ludzkich ukazanych w różnorodnych pozach, efektów światła, mnogości wiernie oddanych detali. Kotarbiński nie tyle wiernie zrekonstruował historię, co raczej stworzył atmosferę „antycznej fantazji”, której celem jest oddanie zmysłowości i blichtru rzymskiego imperium.

Szkic ukazuje wirtuozerię, z jaką malarz operował barwą i światłem, cechy często podkreślane przez współczesnych mu krytyków. „[Kotarbiński] jest przede wszystkim kolorystą, w szlachetnym znaczeniu tego słowa, z impulsu, z poczucia wewnętrznego, z potrzeby ducha. Świat przedstawia mu się w postaci plam kolorowych, bardzo barwnych, w harmonijną zlewających się gamę. Wyszukane tony, łagodnie łączące się w artystyczną całość, może zbyt fantastyczną gazą osłaniają rzeczywistość” (Henryk Piątkowski, Polskie malarstwo współczesne, Petersburg 1895, s. 204). Delikatna, subtelna gama kolorystyczna staje się tu kluczowym elementem nastrojotwórczym. Kotarbiński postrzegał świat jako układ plam barwnych harmonijnie łączących się w jednolitą całość, co w szkicu do „Orgii rzymskiej” widać w miękko modelowanych partiach ciał, rozświetlonych tkaninach oraz impresyjnie potraktowanym tle. Zastosowana technika i szkicowy charakter dzieła sprawiają, że kompozycja nabiera wręcz zmysłowej lekkości.

Wilhelm Kotarbiński wielokrotnie podejmował temat antycznego świata, sięgając po charakterystyczną dla siebie poetykę antycznej idylli. U podstaw takiego wyboru leży dziewiętnastowieczna interpretacja antyku jako „złotego wieku” cywilizacji, czasu harmonii, piękna

i doskonałych proporcji, do którego akademicy pragnęli symbolicznie powrócić. W szkicu tym wyczuwalna jest właśnie tęsknota za światem wyidealizowanym, odległym od brutalności współczesności, a jednak osadzonym w znanej z pism archeologicznych i wyobrażeń epoki scenerii rzymskiej uczty. Kotarbiński świadomie pozbawia scenę emocjonalnego napięcia: jego postacie – choć ujęte w dynamicznych pozach – wydają się raczej elementami dekoracyjnej aranżacji niż bohaterami dramatycznych wydarzeń.

Szkic ten należy także umieścić w szerszym kontekście biograficznym artysty. Kotarbiński, który edukację artystyczną rozpoczął w Warszawie, a następnie wyjechał dzięki stypendium Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych do Rzymu, w Wiecznym Mieście znalazł przestrzeń sprzyjającą kształtowaniu własnego stylu. Kontakt z włoską sztuką, środowiskiem emigracyjnym oraz przyjaźń z Henrykiem Siemiradzkim wywarły znaczący wpływ na jego twórczość. To właśnie w tym okresie ukształtowała się jego skłonność do przedstawień antycznych – scen rodzajowych, pełnych dekoracyjności, rozgrywających się w świecie idealizowanego antyku. W „Orgii rzymskiej” odbija się więc doświadczenie lat spędzonych w Rzymie, zamilowanie do malarskiej narracji i fascynacja antycznym rytuałem codzienności.

„Orgia rzymska”, nawet w szkicowej postaci, pokazuje, jak sprawnie Kotarbiński potrafił łączyć akademicką tradycję z indywidualną wrażliwością. To dzieło nie tylko dokumentuje jego fascynację tematyczne, ale także ujawnia sposób pracy – budowanie sceny od wrażeniowego ujęcia, operowanie barwną atmosferą, rezygnację z przesadnego psychologizowania postaci. Szkic nabiera dzięki temu waloru niemal intymnego zapisu myśli twórczej, będąc jednocześnie przykładem jednego z najważniejszych nurtów w twórczości artysty, który swoje miejsce w historii sztuki zawdzięcza konsekwentnemu, niezwykle wyrafinowanemu odwoływaniu się do antyku.



Wilhelm Kotarbiński, „Orgia rzymska”, 1893, kolekcja prywatna



2 Ω Ψ

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI

1850-1911

"Kwiaciarka" ("Neapolitanka"), około 1900

olej/plótno (dublowane), 42 x 64 cm  
sygnowany p.d.: 'Czachórski'

estymacja:  
600 000 - 900 000 PLN  
142 000 - 213 000 EUR

POCHODZENIE:  
kolekcja prywatna, Londyn, od ok. 1994

LITERATURA:  
porównaj: Katalog dzieł malarstwa polskiego, Salon Sztuki i Antykwarnia Abe Gutnajera, 1930 [Warszawa], s. 1 (il.) i 5, nr kat. 31  
porównaj: Henryk Piątkowski, Władysław Czachórski. Monografie artystyczne, tom XI, Warszawa 1927, s. 23 i 73 (il.)  
porównaj: Sto lat malarstwa polskiego (z prywatnych zbiorów warszawskich) w Pałacu Łazienkowskim w Warszawie, [katalog wystawy], Warszawa 1919, s. 6, nr kat. 58

„Te damy z niedbałą miękką gracją wtulone w bujające się fotele, połysk atłasów, prawdziwe koronki i stare tkane złotem brokaty ich sukien, biżuteria i kwiaty swobodnie trzymane w dłoni – to wszystko malować i znów na nowo malować, w niewiele różniących się, ale pełnych wdzięku wariantach, było dla tego artysty zadaniem i przyjemnością jego życia”.

Halina Stępień, Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1855, Wrocław 1990, s. 91-92





Druga okładka Katalogu dzieł malarstwa polskiego Salonu Abe Gutnajera, 1930



Władysław Czachórski, Dama w liliowej sukni z kwiatami, 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie

# SUBTELNY UROK KWIATÓW

Subtelne kobiece piękno zestawione z delikatnością rozkwitających, wonnych kwiatów to charakterystyczny temat dla obrazów Władysława Czachórskiego. Prezentowana w katalogu „Neapolitanka” z około 1892 należy do klasycznych przykładów malarstwa tego niezwykle utalentowanego i docenianego malarza. Jedna z wersji obrazu była prezentowana na drugiej okładce katalogu Salonu Abe Gutnajera z 1930, a czarujący wizerunek Włoszki miał zachęcać klientów do zapoznania się z ofertą galerii.

Obok Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego Władysław Czachórski zyskał największe uznanie wśród malarzy polskich w środowisku monachijskim. Do stolicy Bawarii przyjechał w 1869, by kontynuować studia artystyczne na słynnej akademii w pracowniach Hermanna Anschütza, Alexandra Wagnera i Carla Piloty’ego. Trzy lata wcześniej rozpoczął lekcje w warszawskiej Klasie Rysunkowej u Rafała Hadziewicza. Następnie przez rok uczył się w dreźnieńskiej akademii. To jednak Monachium przyciągnęło malarza na dłużej, po krótkich podróżach do Włoch, Francji i Polski osiadł w nim bowiem w 1879 na stałe. Tam nawiązał bliskie relacje z dworem Wittelsbachów i zaprzyjaźnił się z księciem regentem Luitpoldem, który nadawał mu tytuły honorowe i ordery.

Twórczość Czachórskiego zalicza się do nurtu XIX-wiecznego malarstwa „kostiumowego”. Na swoich płótnach malarz przedstawiał najczęściej sceny rodzajowe ukazane w historycznej scenerii i kostiumie, jednak niekoniecznie odnoszące się do konkretnych historycznych postaci, wydarzeń lub wątków literackich. Jego zainteresowanie historyzmem ujawniło się już w pracy dyplomowej, „Scenie z ‘Kupca weneckiego’”, za którą otrzymał srebrny medal. Do tematyki szekspirowskiej powracał później wielokrotnie, jednak to przedstawienia anonimowych eleganckich dam w modnych sukniach, ukazanych w bogato urządzonych wnętrzach pośród kwiatów i stylowych bibelotów, nadających scenie atmosferę zbytku i przepychu, przyniosły mu

największą rozpoznawalność. Stał się mistrzem odwzorowywania struktur różnorodnych tkanin i materiałów: gładkich atlasów, lśniących satyn, delikatnych koronek, miękkich welurów, błyszczących klejnotów i złota. Z benedyktyńską dokładnością oddawał najdrobniejsze detale biżuterii, płatków kwiatów, snycerki mebli czy wzorów tapet.

Zafascynowanie Czachórskiego różnorodnością faktur tkanin oraz motyw kobiety we wnętrzu wskazują na wpływ XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego na jego twórczość. W szczególności inspirowała go sztuka Gerarda ter Borch, autora wytwornych scen rodzajowych, zaliczanego do tzw. fijnschilders, którzy dążyli do jak najwierniejszego oddania rzeczywistości oraz posługiwali się wyrafinowaną i precyzyjną techniką. Ter Borch zasłynął wirtuozerią w oddawaniu wizualnych i „dotykowych” efektów jedwabiu w strojach bohaterów jego prac. Do podobnego efektu dążył także Czachórski. Ponadto kompozycje wnętrz, układ modeli i akcesoriów, dyskretny urok scen polski malarz zapożyczał również od innych holenderskich artystów: Gabriela Metsu, Caspara Netschera czy Johannes Vermeera. W podobny sposób ukazywał kobiety muzykujące w domowym zaciszu, czytające list od kochanka, zakładające naszyjnik czy we wnętrzu czytające przy biurku, jednak w przeciwieństwie do nich jego obrazy nie mają moralizującego charakteru. Zamiłowanie Czachórskiego do sztuki i kultury XVII-wiecznych Niderlandów poświadcza fotografia, na której artysta pozował Victorowi Angererowi w stroju à la van Dyck. W podobnym stroju, z vandycowską nonszalancją w pozie, malarz ukazał swojego brata, Stanisława Czachórskiego, na portrecie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Bohaterki płócien Czachórskiego są wyważone, niedostępne i nie okazują światu zewnętrznemu swoich emocji. Taka była bowiem etykieta dam z wyższych sfer w tamtym czasie. Malarz skupiał się więc na ich powierzchowności, na samym wdzięku postaci kobiecej, estetycznym układzie ich



Władysław Czachórski, Dzieci w strojach włoskich na ogrodowych schodach, przed 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie

ciała, gestów. Ukazywał ich świat pełen beztroski, szczęścia i wytworności, w sposób, który stanowił prawdziwą ucztę dla oka oglądającego: „A jak ten świat jest czarowny, jakimi go ubrał artysta barwami, w jakie wprowadził ognisko, ile tu blasku, gorących refleksów, jakie bogactwo mebli, marmurów, złocień, jak lśnią posadzki, materje, stiuki i bo-azerje!” – zachwycał się Henryk Piątkowski w swoim szkicu o Władysławie Czachórskim (Henryk Piątkowski, Władysław Czachórski. Monografie artystyczne, tom XI, Warszawa 1927, s. 7).

Obraz prezentowany w katalogu nawiązuje do podróży artysty na południe Europy zaraz po ukończeniu studiów, gdy zwiedzał m.in. Włochy. Artysta chłonał atmosferę i kulturę odwiedzanych krajów. Na fotografiach uwieczniał uliczki, kanały oraz miejscową ludność w tradycyjnych strojach, a w szkicowniku odnotowywał lokalny krajobraz. Na oferowanym obrazie Czachórski ukazał urodziwą Neapolitankę o jasnej karnacji i ciemnych, kręconych włosach spiętych złotą klamrą, która trzyma w dłoniach kosz z kwiatami: żółtymi i czerwonymi goździkami oraz różowymi i kremowymi różami. Młoda kobieta została ukazana na tle zatoki z zabudowaniami, nad którą piętrzą się góry, prawdopodobnie Monti Lattari na Półwyspie Sorrentyńskim rozdzielającym Zatokę Neapolitańską i Salermeńską. Artysta z drobiazgowością i wirtuozerią oddał detale jej stroju: delikatny haft koronki na białej, półprzezroczystej chustce, refleksy światła na perłach naszyjnika oraz na złotych kolczykach, pierścionku, bransoletce i spince we włosach, subtelność i miękkość płatków kwiatów. Włoszka została ukazana w pozie trzy czwarte, z lekko uniesioną głową, eksponującą zgrabną linię podbródka, i wzrokiem skierowanym w bok, poza kadr obrazu. Jej mimika twarzy jest poważna, nieco wyniosła i nie zdradza żadnych emocji.



Władysław Czachórski lub Stanisław Czachórski, Pejzaż włoski, karta ze szkicownika, 1876, Muzeum Narodowe w Warszawie

Władysław Czachórski, podobnie jak wielu innych malarzy, którzy osiągnęli wielki komercyjny sukces, powtarzał swoje doceniane przez publiczność kompozycje, tworząc ich wariacje o lekko zmodyfikowanych fragmentach. Również w przypadku „Neapolitanki” istnieje więcej wersji tego obrazu. Choćby niedawno, w październiku 2023, mniejsza, pionowa wersja została wystawiona na aukcji w Wiedniu. Poza uciętym kadrem, nieobejmującym fragmentu zatoki z zabudowaniami, obraz różni się od prezentowanego w naszym katalogu w kompozycji i kolorystyce kwiatów trzymanyh przez kobietę oraz koronką jej chusty. Co ciekawe, znane reprodukcje z katalogu Salonu Abe Gutnajera oraz z monografii Henryka Piątkowskiego również prezentują pionowy kadr obrazu, aczkolwiek koronka ze stroju Włoszki, rodzaj kwiatów w koszu są identyczne jak na oferowanym obecnie dziele. Obraz wystawiony obecnie na aukcji jest jednak „ucięty” w kompozycji nieznacznie od dołu, gdyż nie obejmuje całej bransoletki z prawej dłoni kobiety. Brakuje również drugiego czerwonego goździka z lewej strony kompozycji kwiatowej, widocznego na reprodukcjach. Niestety międzywojenne katalogi nie podawały wymiarów pracy. Trudno ocenić, czy reprodukcja prezentowała cały obraz czy tylko jego fragment. Można jednak stwierdzić, że prezentowane w katalogu dzieło jest najbliższe obrazowi z archiwalnych źródeł.



Portret malarza Władysława Czachórskiego (1850-1911) w stroju à la van Dyck, 1880/81, fot. Victor Angerer, Muzeum Narodowe w Warszawie

3 Ω Ψ

STANISŁAW POMIAN WOLSKI

1859-1894

"Posłaniec do miasta", 1882

olej/deska, 31,5 x 43,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'St. Wolski | 1882 r.'

na odwrociu wygrawerowany opis obrazu oraz informacje o wystawie, literaturze i proveniencji:

'STANISŁAW POMIAN WOLSKI | 1859 WARSZAWA 1894 | "POŚŁANIEC DO MIASTA" s.d. 1882 31 x 44 cm | ('A MESSENGER BOUND FOR TOWN') | Painted in Munich in 1882 | Exhibited: SALON d'ALEXANDER KRYWULT, WARSAW 1883, priced at 100 rubles | Literature: PLAZEWSKA, page 415, ROCZNIK 1966, VOL. X, MUZEUM NARODOWE, WARSAW | STANISŁAW MASŁOWSKI, OSSOLINEUM, WROCŁAW 1957, POLAND - | pages 117/118, letter from the artist to Maślowski asking him to collect | the picture from the Salon Krywult for 100 rubles and give it to the collector Zaruski | whose contract he could not fulfill due to pressure of orders from E. A. | Fleischmann, the Munich dealer. Dated II. 3. 83 in Munich. | Provenance: Zaruski Collection, Warsaw 1883' oraz stempel z numerem inwentarzowym: 'Nr | 2510'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 500 - 14 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Zaruskiego, Warszawa

kolekcja prywatna, Londyn, od lat 70. XX w.

WYSTAWIANY:

Salon Aleksandra Krywulta, Warszawa, 1883

LITERATURA:

Magdalena Płażewska, Warszawski salon Aleksandra Krywulta (1880-1906) w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1966, tom 10, s. 415 (wzmiankowany jako „Posłaniec”)

Maciej Maślowski, Stanisław Maślowski. Materiały do życiorysu i twórczości, Wrocław 1957, s. 117-118





Obraz „Posłaniec do miasta” stanowi znakomity przykład kontynuacji o silnych wpływach szkoły monachijskiej. Stanisław Pomian Wolski w obrazie „Posłaniec do miasta” stworzył dynamiczną, narracyjną scenę rodzajową, osadzoną w zimowym pejzażu. Kompozycja zbudowana jest wokół pędzącego jeźdźca, któremu towarzyszy biegnący pies. Motyw ten, charakterystyczny dla Alfreda Wierusza-Kowalskiego, został przez Wolskiego przetworzony z dużą sprawnością; koń ukazany jest w energicznym, diagonalnym ruchu, a cała scena emanuje poczuciem pośpiechu i dramatycznego napięcia. Artysta wykorzystuje chłodne, przygaszone tonacje, przełamane ciepłymi refleksami światła wydobywającymi się z okien wiejskiej chaty – rozwiązanie często spotykane w nocnych i zimowych kompozycjach Wierusza-Kowalskiego, podkreślające kontrast między surowością natury a ludzką obecnością.

Wolski pozostaje wierny realistycznej obserwacji, widocznej w szczegółowo opracowanej fakturze śniegu, błota i nagich drzew, zarazem jednak stosuje szerokie, impresyjne pociągnięcia pędzla, budujące atmosferę wilgotnego, zmierzchowego pejzażu. Zestawienie ruchu jeźdźca z ciężką,

zimową scenérią przywołuje najpopularniejsze kompozycje Wierusza-Kowalskiego, takie jak nocne pocztyliony czy sceny myśliwskie, które stały się emblematem polskiej obecności w kręgu monachijskim. Dzieło Wolskiego, zachowując wszystkie kluczowe cechy tej tradycji – dramatyzm, efektowne oświetlenie, realistyczną narrację i silne zakorzenienie w motywach wiejskiego życia – stanowi jednocześnie indywidualną interpretację tematu. Artysta nadaje scenie bardziej intymny, niemal reporterski charakter, skupiając uwagę na wysiłku tytułowego posłańca.

Stanisław Pomian Wolski naukę malarstwa rozpoczął u Wojciecha Gersona w warszawskiej Klasie Rysunkowej, oraz w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki, do Monachium udał się dzięki prywatnemu stypendium Henryka Jordana. W latach 1881-85 kształcił się w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz w prywatnej pracowni Józefa Brandta. Jego obrazy cieszyły się tak dużą popularnością na monachijskim rynku sztuki, że „zbywał je na sztalugach liczny niemieckim Kunsthändlerom”. W 1886 wrócił do Warszawy i rozpoczął współpracę z „Tygodnikiem Ilustrowanym”.

4 Ω Ψ

STANISŁAW WITKIEWICZ

1851-1915

"Targ na konie w małym miasteczku", 1879

olej/plótno (dublowane), 94 x 149 cm  
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Stanisław Witkiewicz | Warszawa 1879 r.'  
inne historyczne tytuły: Jarmark w małym miasteczku, Targ na konie  
na odwrociu na krośnie nalepka z wystawy "Dzieje pracowni" w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 2010

estymacja:  
**1 000 000 - 1 500 000 PLN**  
237 000 - 355 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja Feliksa Gebethnera, Warszawa, 1927  
kolekcja Emilii Wielskiej, Warszawa  
Dorotheum, Wiedeń, maj 2000  
kolekcja prywatna, Londyn

„Targ na konie, obraz Stanisława Witkiewicza w salonie Ungra, stanowi obecnie jedną z ‘great attraction’ tej wystawy. Poprzednio obraz ten zdobył sobie wielkie uznanie w Monachium, gdzie krytyka obsypywała go pochwałami. (...) Każdy kto koło niego przechodzi mimowoli zatrzyma się i powie: „to prawda!” i przypomni sobie żywo dni podobne i myśl artysty odczuje. (...) w panu Witkiewiczu widzimy niepospolity talent, a w jego obrazie malowidło płynące nie tylko z ręki, ale i z duszy”.

Henryk Sienkiewicz, Wiadomości bieżące, rozbiory i wrażenia literacko-artystyczne, „Gazeta Polska” 1880, nr 68





**WYSTAWIANY:**

Chełmoński-Chmielowski-Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874-1883, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 21 marca - 6 czerwca 2010  
Stanisław Witkiewicz (1851-1915), Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, Zakopane 1996  
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1927  
Koń w sztuce, Salon Krywulta, Warszawa, 1896  
Resursa Obywatelska: Wystawa kolekcji Feliksa Gebethnera na rzecz Towarzystwa Muzycznego, Warszawa, 1881  
Salon Ungra, Warszawa, 1880  
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1879  
Międzynarodowa Wystawa Sztuki (w Pawilonie angielskim), Monachium, 1879

**LITERATURA:**

Chełmoński-Chmielowski-Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874-1883, katalog wystawy, red. Maria Gołąb, Poznań 2010, nr kat. 93, s. 103 (il.)  
Stanisław Witkiewicz (1851-1915), katalog wystawy, Zakopane 1996, s. 49, nr kat. 15  
Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie 1764-1939, tom II, Wrocław, Kraków 1960, s. 148  
Henryk Sienkiewicz, Wiadomości bieżące, rozbiory i wrażenia literacko-artystyczne, "Gazeta Polska", 1880, nr 68 (26 III)  
Przegląd sztuk pięknych, "Tygodnik Ilustrowany", 1880, nr 225 (5 / 17 IV), s. 251  
Michał Wołowski, Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Monachium, "Tygodnik Powszechny", 1879, nr 37 (2 / 14 IX), s. 580  
B. Kopeć [Michał Wołowski], Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Monachium, "Kłosy", 1879, nr 740 (11 / 23 VIII), s. 154  
Michał Wołowski, Wystawa międzynarodowa sztuki w Monachium V, "Tygodnik Ilustrowany", 1879, nr 189 (28 VII / 9 VIII), s. 83

|           |   |                                                                                                                                                                                                                                                 |
|-----------|---|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1851      | • | Stanisław Witkiewicz przychodzi na świat 21 maja w Poszawszu na Żmudzi jako syn Ignacego i Elwiry z Szemiothów.                                                                                                                                 |
| 1863-1864 | • | Wybucha powstanie styczniowe, w które rodzina Witkiewiczów jest aktywnie zaangażowana. Ojca Witkiewicza aresztują władze, a rodzinny majątek zostaje skonfiskowany, przez co cała rodzina zostaje zesłana do Tomsku, gdzie dociera 1 września.  |
| 1865-1867 | • | W Tomsku Witkiewicz nie pobiera systematycznie nauk, ale uczy się rysunku od zesłanego litografa z Warszawy Juliusza Volkmara Flecka.                                                                                                           |
| 1868-1869 | • | W Petersburgu zostaje przyjęty do Akademii Sztuk Pięknych, najpierw zapewne jako wolny słuchacz, a później zostaje przyjęty jako pełnoprawny student.                                                                                           |
| 1871-1872 | • | <b>Przenosi się do Monachium, gdzie wstępuje do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zawiera bliskie przyjaźnie z Józefem Chełmońskim, Antonim Piotrowskim, Janem Owidzkim i Julianem Maszyńskim.</b>                                           |
| 1873-1874 | • | Witkiewicz wraca do kraju i osiedla się w Warszawie z rodziną. Zaczyna działać pracownia w Hotelu Europejskim, w którym „kocują” przyjaciele Witkiewicza wraz z samym artystą, pod duchowym i artystycznym przewodnictwem Adama Chmielowskiego. |
| 1875      | • | <b>Witkiewicz maluje obrazy z natury, z których dwa zostają wystawione w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych po raz pierwszy.</b>                                                                                                               |
| 1879      | • | Zaręcza się z Marią Pietrzkiewiczówną, sąsiadką z czasów majątku żmudzkiego i pianistką.                                                                                                                                                        |
| 1880      | • | Witkiewicz ciężko choruje i pogarsza się jego sytuacja finansowa. Artyście pomaga krewny. Witkiewicz za pośrednictwem Wojciecha Gersona dostaje stypendium.                                                                                     |
| 1882-1883 | • | Razem z Antonim Sygietyńskim, Bolesławem Prusem, Adolfem Dygasińskim i Aleksandrem Gierymskim przygotowują pismo ilustrowane „Wędrowiec”.                                                                                                       |
| 1884-1885 | • | 5 stycznia odbywa się ślub Stanisława i Marii Witkiewiczów. 24 lutego 1885 artyście rodzi się syn Stanisław Ignacy Witkiewicz, znany później jako Witkacy.                                                                                      |
| 1890-1891 | • | <b>W marcu wraz z żoną i synem Witkiewicz wyjeżdża do Zakopanego. Prezentuje swoje obrazy na międzynarodowej wystawie sztuki w Berlinie.</b>                                                                                                    |
| 1892-1893 | • | <b>Pod koniec marca Stanisław angażuje się w tworzenie stylu zakopiańskiego. Powstają kolejne domy według jego projektów.</b>                                                                                                                   |
| 1894-1896 | • | 5 czerwca 1894 odbywa się Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie, w której Witkiewicz bierze udział jako wystawca. Artysta w następnych latach bierze udział i organizuje wystawy, a także buduje coraz więcej domów w Zakopanem.                 |
| 1900      | • | <b>Odbywa się wystawa stylu zakopiańskiego w Paryżu. Witkiewicz znów powraca do malarstwa, jednak nie porzuca literatury czy architektury.</b>                                                                                                  |
| 1903      | • | 18 czerwca otrzymuje hołd od młodzieży akademickiej we Lwowie. Odbywa się wytoczony mu proces przez wójta Zakopanego za zniesławienie, który Stanisław efektownie wygrywa.                                                                      |
| 1904-1913 | • | Podróżuje po Włoszech i Francji. Osiedla się w Lovranie, ciężko choruje. W grudniu 1913 po raz ostatni widzi się z synem.                                                                                                                       |
| 1915      | • | Umiera 5 września po nieustających zmaganiach z ciężkimi chorobami.                                                                                                                                                                             |

Stanisław Witkiewicz w swojej pracowni w „Jadwinówce”, 1892-93



## STANISŁAW WITKIEWICZ: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

## GŁOSY KRYTYKI O „TARGU NA KONIE” WITKIEWICZA

„W tymże dziale angielskim figurują również dwa jeszcze polskie obrazki: p. Łaszczyńskiego ‘Biczujący się szlachcic’ i p. Witkiewicza ‘Targ na konie w małym naszym miasteczku’. Obraz ten, przypominający żywo sposób malowania Chełmońskiego, jest jednym obrazkiem większej wartości między pracami wieszczemi w oddziale angielskim. Pan Witkiewicz zapisał się do licznej falangi naszych malarzy-koniarzy i wcale dobrze pod tym sztandarem pracuje. Mniej szczęśliwie idzie mu z ludźmi. Ton obrazu żywy; powietrza dosyć, mimo wielkiego tumultu; domki miasteczka ustawione dobrze, a choć kompozycya cała grzeszy jeszcze niewolniczą symetrią, z przyjemnością zatrzymuje się zwiedzający przed tym obrazkiem”.

M. Wołowski, Wystawa międzynarodowa sztuki w Monachium V, „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 189, s. 83

„Pawilon angielski ma w sobie jedną jeszcze charakterystyczną cechę: jest on niejako domem przytułku dla wszystkich narodów, nie posiadających swoich specyalnych salonów. Tutaj także figurują kilka płócien polskich, a mianowicie: Witkiewicza targ, czy jarmark w małym miasteczku. Jest to jeden z najlepszych obrazków polskich, jakie w sobie zawiera wystawa. P. Witkiewicz czuje i pojmuje naturę tak zupełnie, jak ją pojmuje Chełmoński, należy do szkoły realistów, i nie ulega najmniejszej kwestyi, iż jakkolwiek Chełmońskiemu nie dorównał jeszcze, to w każdym razie liczyć go trzeba do zdolniejszych i wybitniej utalentowanych malarzy tego kierunku. Jego ‘Jarmark’ jest kompozycją dobrą; razi w niej może nieco pewna niewolniczość linii, ustawiona pod kątem prostym, — linie te stanowią grupy narodu jarmarcznego. W środku wielkiego tego trójkąta idzie trójka dzielnych karoszy, a na bryczce poganiające ją żydki. Ruch jednak panuje tutaj wielki: koniki pyszne, z ogromnem życiem i ogniem malowane i doskonale rysowane. Cały sposób malowania przypomina szkołę, której p. Witkiewicz jest zwolennikiem. Rzecz dzieje się w zimie. Tak zima, śnieg, jak błoto na ulicy, malowane są z prawdą, która uderza; nie też tu zarzucić niepodobna i postaciom, przyjmującym udział w jarmarku”.

B. Kopeć [M. Wołowski], Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Monachium, „Kłosy” 1879, nr 740, s. 154

„Angielski pawilon ma jeszcze tę właściwość, że przygarnął do siebie tych wszystkich, których narody nie mają swoich specyalnych pawilonów. Z tego to powodu, w tym pawilonie oglądamy prace kilku warszawskich artystów. Na pierwszym miejscu wymienić i postawić się nam godzi pana Witkiewicza, którego Jarmark w małym miasteczku ma bardzo wiele zalet. Ogólnem jest zdanie, iż p. Witkiewicz naśladuje Chełmońskiego. I nam rzeczywiście tak się wydało, nie śmiemy jednak p. W. odmawiać oryginalności — owszem, posiada on ją niezawodnie, chociaż tak czuje naturę jak Chełmoński. Jarmark Witkiewicza niezawodnie nie jest dziełem bez zarzutu — posiada jednak bardzo wiele stron dodatnich. Nas uderzył przede-wszystkiem brak znajomości zwykłej perspektywy. Człowiek naprzykład, upadający przy trzymaniu konia — jest stosunkowo za małeńki do bryczki i żydków, pędzących trójką dzielnych koników. Takich usterek moglibyśmy wiele wskazać Witkiewiczowi w jego obrazie. Całość jednak pomyślana dobrze, wykonana z życiem, natura dobrze zrozumiana i oddana, — zacierają te wszystkie niedostatki w obrazie pana Witkiewicza, — tworząc wcale miły, wcale sympatyczny obrazek”.

M.W. [M. Wołowski], Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Monachium, Tygodnik Powszechny” 1879, nr 37, s. 580-581

„W salonie wystawiono także obraz pana Stanisława Witkiewicza, ‘Targ na konie’. Rzecz się dzieje w jakiejś małej mieścinie. Zima, śnieg po kolana, błoto po kostki, a na drodze leje się [woda] szerokim strumieniem. W głębi tłumy koni i ludzi; na przedzie jakaś bryczka żydowska, zaprzężona w tarantowatego rumaka, dzielnie namalowanego, pędzi wprost na widza. Na prawo wyborna grupa wieśniaków; na lewo, na wzgórku, obok pary koni, gromadzi się kółko nabywców, którzy ich zalety i wady bacznie rozpatrują. Na drugim planie pędzi bryczka, zaprzężona czwórką dzielnych siwoszów. Pomimo tych licznych epizodów, kompozycya p. Witkiewicza posiada jedność; efekt ogólny, jednolity, przez wyborną perspektywę i powietrze, mgliste, ciężkie, wilgotne osiągnięty. Jest ona utworem prawdziwego i niepospolitego talentu”.

Kronika Tygodniowa, „Tygodnik Ilustrowany” 1880, nr 221, s. 186

„Pełen ruchu i wrzawy jest p. Witkiewicza ‘Targ na konie’, a raczej jarmark w miasteczku, w którym szczególnie dalsze plany są wyborne i świadczą o szczęśliwém rozumieniu natury”.

M., Przegląd sztuk pięknych, „Tygodnik Ilustrowany” 1880, nr 225, s. 251

„Targ na konie, obraz Stanisława Witkiewicza w salonie Ungra, stanowi obecnie jedną z ‘great attraction’ tej wystawy. Poprzednio obraz ten zdobył sobie wielkie uznanie w Monachium, gdzie krytyka obsypywała go pochwałami. Przedstawia on obszerny rynek małego miasteczka, na którym gromadzą się malowniczo ludzie i konie. Po lewej stronie obrazu kilka koni stoi na podwyższeniu, środkiem bryczka zaprzągnięta w cztery siwosze wjeżdża w głąb rynku. Bliżej leży w błocie niefortunny ujeżdżacz, nad którym koń pochyla głowę, po prawej kilkoro ludzi przypatruje się ciekawej przygodzie. Na pierwszym planie wprost widza widać jeszcze inny zaprzęg w jednego konia o dymiących nozdrzach, biegnących od rynku. W głębi pod ścianami domostw stoją różne zaprzęgi, i grupują się ludzie. Rzecz dzieje się w końcu zimy, lub w czasie odwilży w chwili topnienia śniegów. Grunt na bliższych planach pokryty jest głębokiem rozjeżdżonem błotem, malowanem tak wybornie, że zdaje się ściekać z obrazu. Śnieg zlodowaciały od działania wody, gdzieniegdzie trzyma się jeszcze mocą stężenia, gdzieniegdzie topnieje. Powietrze ciężkie jest, wilgotne, niebo szare, chmurne, zasnu-te jedną oponą chmur i grożące deszczem. Ludzie i konie malowani są wybornie i oryginalnie, ale najlepszą stroną i największy urok obrazu stanowi krajobraz. Artysta posiada posunięte do wysokiego stopnia poczucie natury. Takie dni posępne bez jednego połysku słońca, pół mglisté, które przejmują ludzi pogłębieniem i zjeżają sierść na skórze zwierząt, mają właściwą swoją fizyognomię, właściwy wyraz, leżący w smutnej jedności z jaką w szarem świetle zlewają się ze sobą chmury, dachy domów, dal, ziemia, drzewa, słowem wszystko co stanowi krajobraz. Ten to wyraz, tę rzeczby można mistyczną jaźń dżdżystego dnia, umiał odczuć i pochwycić artysta z wielką prawdą i szczerością. Dlatego też i obraz jego sprawia prawdziwe wrażenie. Każdy kto koło niego przechodzi mimowoli zatrzyma się i powie: „to prawda!” i przypomni sobie żywo dni podobne i myśl artysty odczuje. Technika wogóle może być nabyta, ale ów klucz do odczuwania natury, jest czemś wrodzonym duszom prawdziwie artystycznym i takową zdolność można uważać za nieodzowną cechę istotnego talentu. Dlatego w panu Witkiewiczzu widzimy niepospolity talent, a w jego obrazie malowidło płynące nietylko z ręki, ale i z duszy. Organ krakowski nieszczędzący pochwał obrazowi, wyraził zdanie, że tak utalentowany artysta powinien zwrócić się w stronę szerszego kierunku, rozumiejąc pod wyrazem: ‘szerszy’ — historyczny. Nie po-dzielamy tego zdania. Tak w utworach literackich jak i artystycznych jednaki tylko wskazówkę można uważać za pewnik: że o tem się pisze, lub to się maluje najlepiej, co się odczuwa najgłębiej”.

Henryk Sienkiewicz, Wiadomości bieżące, rozbiory i wrażenia literacko-artystyczne, „Gazeta Polska” 1880, nr 68

# HOTEL EUROPEJSKI

„Niesłychanie miły charakter [Witkiewicza] wpłynął bardzo na to, że nasza kolonia w hotelu Europejskim stała się miejscem błogosławionem. Niczem niezmacona harmonia, wesołość szczerza i przyjaźń pewna. Największą rozkoszą dla każdego z nas było widzieć, że drugi robi rzecz dobrą, dobry obraz. Robota zaczynała się bez wielkich ceremonii od wczesnego rana”.

Józef Chełmoński na fotografiach i we wspomnieniach, Radziejowice 2014, s. 18

Na poddaszu warszawskiego Hotelu Europejskiego, przy Krakowskim Przedmieściu, pod koniec 1874 i w roku 1875 powstała nieformalna wspólnota młodych twórców: Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Adam Chmielowski i Antoni Piotrowski (wraz z przyjaciółmi wracającymi z Monachium) współdzielili tam atelier, które krytycy szybko zaczęli nazywać 'kuźnią realizmu'. Monumentalny gmach, wznoszony w latach 1855–1877 według projektu Henryka Marconiego w duchu klasycyzującym, uchodził wówczas za najnowocześniejszy hotel w Warszawie i mieścił pierwszą siedzibę Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – bliskość tej instytucji sprzyjała intensywnemu życiu artystycznemu i wymianie idei. Właśnie w tym klimacie klarowały się programy twórcze młodego pokolenia.

Szczególną rolę w tym środowisku odgrywał Stanisław Witkiewicz — nie tylko jako malarz, ale przede wszystkim animator realistycznej zmiany i późniejszy jeden z najważniejszych krytyków sztuki w Warszawie. Po powrocie z Monachium w 1875 roku zajął wraz z Chmielowskim i Piotrowskim pracownię na poddaszu Hotelu Europejskiego; miejsce to stało się ośrodkiem żywych kontaktów z warszawską elitą intelektualną i artystyczną. Z tego czasu pochodzą jego wczesne realizacje malarskie, w których łączył obserwację natury z nastrojowością tematu.

Witkiewicz tworzył w tej pracowni od 1875 roku (samą „pracownię hotelową” historycy sytuują między jesienią 1874 a końcem 1875) i po wyjeździe Chmielowskiego z Warszawy w 1877 roku został w niej sam. Do najważniejszych obrazów Witkiewicza z tego okresu należą „Na pastwisku” (1875, Muzeum Narodowe w Warszawie), „Wąskie wrota (1877, MNW), „Pogrzeb” (1878, MNW) czy „Targ na konie w małym miasteczku”. Tytuły te dobrze pokazują jego zainteresowania tematyką rodzajową i pejzażowo-zwierzęcą, a także ambicję realistycznego widzenia, które w kolejnych latach rozwinię również w działalności krytycznej.

W następnych latach (aż do wyjazdu do Zakopanego w 1890) Witkiewicz pozostawał ważną postacią warszawskiego życia artystycznego jako malarz i publicysta – m.in. autor serii tekstów „Malarstwo i krytyka u nas” – co ugruntowało jego pozycję jako rzecznika realizmu, a w przyszłości twórcy stylu zakopiańskiego.

## W „KUŹNI REALIZMU”

# „TARG NA KONIE” WITKIEWICZA I NOWOCZESNOŚĆ WIDZENIA



Postawa artystyczna Stanisława Witkiewicza wyrasta z praktyki realizmu rozumianego jako uczciwość widzenia. W centrum jego zainteresowań pozostają forma, światło i ton, a nie literacka anegdota czy domniemane „głębsze treści”. Do takiego rozumienia malarstwa prowadziło go doświadczenie wspólnej pracowni w warszawskim Hotelu Europejskim oraz wcześniejsze kontakty z kręgiem monachijskim. Oba te środowiska umacniały przekonanie, że sztuka powinna rejestrować zjawiska w ich bezpośredniej obecności i sprzeciwiać się hierarchii tematów właściwej malarstwu historycznemu. Realizm stawał się więc zarówno szkołą obserwacji, jak i programem aksjologicznym. Krytyka francuska, którą przywołuje monografistka Witkiewicza, Maria Olszaniecka, dostarczała mu dodatkowej legitymacji, akcentując „zdrowie, szczerość i prostotę” jako miarę wartości dzieła. Taki etos dobrze współbrzmiał z wiejskimi plenerami Witkiewicza, gdzie artysta poszukiwał przede wszystkim prawdy tonu i atmosfery.

Zanim sformułował tezę o autonomii sztuki w „Wędrowcu” i w cyklu „Sztuka i krytyka u nas”, sprawdzał ją w praktyce malarskiej. Wczesne sceny rodzajowe - orki, pogrzeby, epizody karczemne - konstruował tak, aby człowiek i motyw pozostawali organicznie włączeni w otoczenie. Pejzaż nie pełnił roli dekoracyjnej, lecz organizował całość obrazu. Z tego sposobu pracy wynikała koncepcja dzieła jako struktury samowystarczalnej, która powinna być oceniana poprzez właściwości immanentne: relacje walorów, logikę światła, konsekwencję rysunku. Tytuł nie miał podpowiadać sensów, lecz jedynie identyfikować przedstawienie. Znaczenie rodziło się więc z widzenia.

„Targ na konie w małym miasteczku” z 1879 roku stanowi mistrzowskie dzieło Witkiewicza i syntetyczny wyraz tego programu. Kompozycja rozpięta na panoramicznym horyzoncie prowadzi oko przez błotnistą drogę pierwszego planu ku zwartej pierzei domów. Bryczka wjeżdża od dołu wprost na widza, a koń wspina się na oblodzonej koleinie. Po prawej gromadzą się wiejskie grupy, po lewej na wyniesieniu trwa

przeгляд koni. W głębi pędzi kolejny zaprzęg, który przecina układ skośnym wektorem. Wszystko spaja ciężkie, wilgotne powietrze zimowego dnia. Naturalistyczna materialność błota, śniegu i parującego oddechu nie służy efektowi dosłowności, lecz weryfikuje sprawność rysunku i wycucie relacji światła do tonu. Konie są przedstawione twardo i bez idealizacji. Postacie ludzkie poddano temu samemu rygorowi widzenia i podporządkowano rytmowi zdarzeń. Nic dziwnego, że współczesne recenzje podkreślały „żywy ton”, prawdę zimowego nastroju i biegłość w oddaniu ruchu, a krytyczne uwagi dotyczyły raczej sztywności niektórych linii porządkujących tłum czy drobnych potknięć skali. „Targ na konie” stał się w epoce dziełem, któremu krytyka poświęciła wiele uwagi, a na jego temat niezwykle entuzjastycznie wypowiadał się między innymi Henryk Sienkiewicz.

Znaczenie tego obrazu wykracza poza sukces wystawowy, który, krótko po namalowaniu, niewątpliwie osiągnął w Monachium i Warszawie. Piótno to wzmacnia rangę polskiej odmiany realizmu z końca lat sie-

demdziesiątych, ponieważ scena rodzajowa zostaje tu uniezależniona od anegdotycznego komentarza i oparta na rygorze formy. Dzieło potwierdza zarazem tezę, które artysta wkrótce rozwinie w publicystyce: wartość malarstwa należy wyprowadzać z jakości własnych, a nie z pozamalarskich oczekiwań. Naturalizm zostaje w ten sposób przekształcony w narzędzie autonomizacji obrazu. Nie chodzi o demonstrację brudu i chlapy, lecz o zbudowanie takiej organizacji walorów i planów, która uczyni widza uczestnikiem doświadczenia przestrzeni i ruchu.

Z tej perspektywy „Targ na konie w małym miasteczku” pełni funkcję obrazu programowego. Zapowiada modernistyczną zmianę wrażliwości, w której kryterium oceny stają się parametry czysto malarskie. Całe realistyczne malarstwo Witkiewicza należy zatem czytać jako projekt poznawczy i zarazem modernizacyjny: wierne uchwycenie stanów natury buduje strukturę dzieła, a struktura ta uzasadnia autonomię sztuki. Witkiewicz z tej perspektywy jawi się jako ojciec polskiej nowoczesności w sztuce.

5 Ω Ψ

**ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI**

1849-1915

**W drodze na polowanie**, wczesne lata 80. XIX w.

olej/ płótno (dublowane), 49 x 23 cm  
sygnowany l.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'  
na odwrociu na ramie nalepka z pieczęcią w kształcie jabłka

estymacja:  
**250 000 - 400 000 PLN**  
59 000 - 95 000 EUR





Prezentowany obraz zatytułowany „W drodze na polowanie” należy do grupy kompozycji, które ugruntowały renomę Alfreda Wierusza-Kowalskiego w środowisku monachijskim i na rynkach Berlina, Wiednia oraz Paryża. Choć przez większość swojego życia związany był z Monachium, artysta pozostał malarzem przywiązany do polskiego pejzażu i rodzimej obyczajowości. W latach osiemdziesiątych XIX wieku z upodobaniem podejmował motyw wypraw myśliwskich: często w rozbudowanych kawalkadach, niekiedy w nastrojowych scenach drogi. Oferowany obraz reprezentuje ten drugi wariant, skupiony na jednej postaci, kameralny.

Kompozycja ma wysmukły, wertykalny format. Najbliższy plan zdominowany jest przez sylwetkę jeźdźca widzianą od tyłu. Koń, którego wspomniany jeździec dosiada, prawdopodobnie lada moment wykona zwrot; plastycznie modelowana krupa i rytm kopyt wyznaczają zaś oś ruchu. Postać, okutana w ciemny kożuch, prawdopodobnie osłania twarz przed mroźnym podmuchem, a jasna chusta, w którą jest przyobleczona, unosi się jak żagiel i prowadzi spojrzenie widza ku horyzontowi. Po prawej, w głębi, suną sanie. Ten dyskretny akcent narracyjny znacznie pogłębia perspektywę i dopełnia opowieść o zaawansowanych już przygotowaniach do łowów. Jednym z największych walorów dzieła jest światło, a paleta barw raczej ograniczona do chłodnych szarości, błękitów i przytłumionych ugru, zostając przełamana przez świetlisty śnieg mieniący się subtelnymi refleksami. Kontrast między jasną płaszczyzną gruntu a ciemną plamą konia i ubioru jeźdźcy buduje wyraźną i stabilną konstrukcję, pozwalając jednocześnie malarzowi popisać się precyzją obserwacji, i w pewien sposób uwypuklić wrażliwość widza na wprowadzone detale - połysk krótkiej zimowej sierści, struktura złodowiałego puchu, czy drobne zadziory na krawędziach śladów.

Wierusz-Kowalski znał łowieckie arkana z autopsji i tę wiedzę przekuwał w sztukę. Wiarygodność wspomnianego już skupienia na detalach; rysunku uprzęży, osprzętu sań, sposobu prowadzenia psów jest tu więc wyrazem jego własnego doświadczenia. Widz niemal czuje na policzkach mroź i słyszy skrzypienie śniegu. Zamaszyste pociągnięcia pędzla opisujące ruch przeciwstawiają się tu drobnym, szczegółowym akcentom, co tworzy połączenie brawury i dyscypliny – zabieg często podkreślany przez krytyków piszących o artyście. Sceny zimowe z udziałem koni stały się znakiem rozpoznawczym Wierusza-Kowalskiego. Łączył on romantyczny nastrój z zimną obserwacją życia prowincji, a temat polowania traktował jako pretekst do studiów ruchu i światła. „W drodze na polowanie” jest ujęciem oszczędnym: zamiast widowiskowej pogoni oglądamy chwilę zawieszenia, ciszę tuż przed akcją. Zredukowana w przypadku omawianego obrazu liczba motywów skupia uwagę na relacji człowieka, konia i ich wspólnej obecności w otwartej przestrzeni.

Datowanie kompozycji na wczesne lata 80. XIX w. potwierdzają zarówno tonacja kolorystyczna, jak i dojrzałość warsztatu. Właśnie wtedy twórca osiągnął szczyt popularności i został odznaczony godnością honorowego profesora Akademii Monachijskiej (1890). W niniejszym obrazie w pełni ujawnia się rozpoznawalny język artysty, a więc klarowna konstrukcja, swobodny, pewny gest pędzla, wrażliwość na niuanse światła odbitego w śniegu czy znakomite wy-czucie anatomii końskiej. Wierusz-Kowalski z pozornie skromnych środków, tj. wąskiej gamy barw, oszczędnego rysunku i niewielkiej liczby motywów tworzy dzieło pięknie zbalansowane i zapadające w pamięć.



6 Ω Ψ

## ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

1849-1915

**Jeździec kaukaski**, wczesne lata 80. XIX w.

olej/plótno (dublowane), 48 x 23 cm  
sygnowany l.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'  
na odwrociu na ramie nalepka z pieczęcią w kształcie jabłka

estymacja:

**250 000 - 400 000 PLN**

59 000 - 95 000 EUR





Plótno „Jeździec kaukaski” należy do kręgu kompozycji, w których Alfred Wierusz-Kowalski łączył brawurę rysunku z wyciszoną obserwacją. Artysta, od 1876 roku na stałe związany z Monachium i tamtejszym środowiskiem (uczeń Józefa Brandta i Alexandra von Wagnera), znany przede wszystkim jako mistrz zimowych scen z zaprzęgami i wilkami, wielokrotnie sięgał także po wątki „wschodnie”, żywo obecne w monachijskim środowisku końca XIX wieku. Prezentowany obraz pokazuje tę fascynację w wydaniu kameralnym: sylwetka samotnego jeźdźcy, ubrana w charakterystyczną papachę i długą czerkiesę, zatrzymuje się na skalistym bezdrożu. Mężczyzna odwrócony półprofilem, zdaje się sprawdzać zamek strzelby; a ten jego gest wykonywany w napięciu równoważy spokój rozległego pejzażu.

Format wertykalny kompozycji wysmukla postać i każe prowadzić wzrok w górę, ku rozświetlonemu niebu. Najbliższy plan tworzy chropawy, pustynnie ubarwiony grunt, modelowany drobnymi impastami i śladami kopyt. W centrum, nieco poniżej osi obrazu, zatrzymuje się kasztanowaty koń – jeden ze znaków rozpoznawczych Wierusza-Kowalskiego, którego sceny z końmi i zaprzęgami przyniosły mu szerokie uznanie kolekcjonerów oraz złote medale na wystawach w Monachium (1883, 1892) i w Wiedniu (1894). Artysta, dzięki doskonałej znajomości anatomii bardzo precyzyjnie oddał postać konia w ruchu: napięte ścięgna pęcin, połysk krótkiej sierści czy ciężar ułożonego na grzbiecie rzędu z powodzeniem budują wiarygodność przedstawienia. Kontrast między ciemną plamą zwierzęcia a jasnym, niemal pastelowym tłem dodatkowo podkreśla monumentalność sylwetki.

Paleta barw pozostaje celowo zawężona do ciepłych ugrów i ochry ziemi, brunatów końskiej maści oraz chłodnych błękitów nieba. To zabieg kolorystyczny dobrze znany z najlepszych prac artysty - ograniczona tu w pewien sposób gama staje się pretekstem do zastosowania subtelnych niuansów tonów i gry światła. W dalekim planie, tuż przy linii horyzontu jaśnieją chłodne refleksy, natomiast w okolicach końskiej szyi i uprzęży pobłyskują ciepłe akcenty, które ożywiają przedstawienie i wprowadzają wrażenie lekkiego, dziennego żaru. Scena należy do tych, w których artysta świadomie rezygnuje z efektownej akcji na rzecz „chwili przed”, na co wskazuje zatrzymany krok konia, odwrócenie głowy jeźdźcy, cień padający po skosie - to wszystko buduje napięcie oczekiwania...

Motyw „kaukaski” w twórczości Alfreda Wierusza-Kowalskiego łączy się w obrębie XIX-wiecznego orientalizmu. Już w 1880 artysta prezentował na Salonie paryskim kompozycje o tematyce kaukaskiej, a po krótkiej podróży do Afryki Północnej w 1903 rozwinął także wątki arabskie (Beduini, sceny marokańskie). W odróżnieniu od ujęć dekoracyjnych artysta traktował te tematy jako pole rzetelnej obserwacji: materialności tkanin i ekwipunku, realnego ciężaru broni, sposobu dosiadanania konia. Wiarygodność detalu, sprzężona z konsekwentną gradacją planów, zapewniała wysoką ocenę dzieł w kręgach kolekcjonerskich Monachium, Wiednia i Paryża.

„Jeździec kaukaski” jest zarazem dziełem reprezentatywnym i wyjątkowym; reprezentatywnym, bo zawiera wszystkie walory, które przyniosły Wieruszowi-Kowalskiemu sławę: mistrzostwo w sposobie oddania konia, umiar kolorystyczny, wyczucie światła i pogody, dramat budowany bardziej niedopowiedzeniem niż dosłownością oraz efekt wynikający z wszystkich poprzednich, który z pewnością nie umknie uwagi widza: niesamowicie realistyczne oddanie sceny. Jednocześnie można nazwać dzieło wyjątkowym ze względu na przeniesienie wymienionych cech scen z typowych dla artysty, zimowych realiów na południowy, surowy krajobraz Kaukazu. Ta transpozycja tematu otwiera nowy sposób emocjonalnego przeżywania dzieła: zamiast skrzącego się śniegu mamy rozgrzaną słońcem ziemię; zamiast pędu - ciszę; zamiast zbiorowej narracji - czujność samotnego bohatera.



7 Ω Ψ

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Kozacy przed karczmą", 1881

olej/plótno (dublowane), 50 x 109 cm  
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI | à paris 1881'  
inne historyczne tytuły: Halt at a Russian Inn; The Halt at the Inn, Russia; Odpoczynek powstańców przed zajazdem;  
Polish Tavern; Polish Inn in Winter; Winter; Powstańczy przed karczmą; Scena z powstania  
na odwrociu na krośnie opis pracy: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 'DEVANT LE CABARET' - 'PRZED KARCZMĄ' | PARIS 1881'  
oraz opis własnościowy

estymacja:  
**2 500 000 - 4 000 000 PLN**  
591 000 - 946 000 EUR

**OPINIE:**  
opracowanie Tadeusza Matuszczaka z 5 listopada 2025





**POCHODZENIE:**

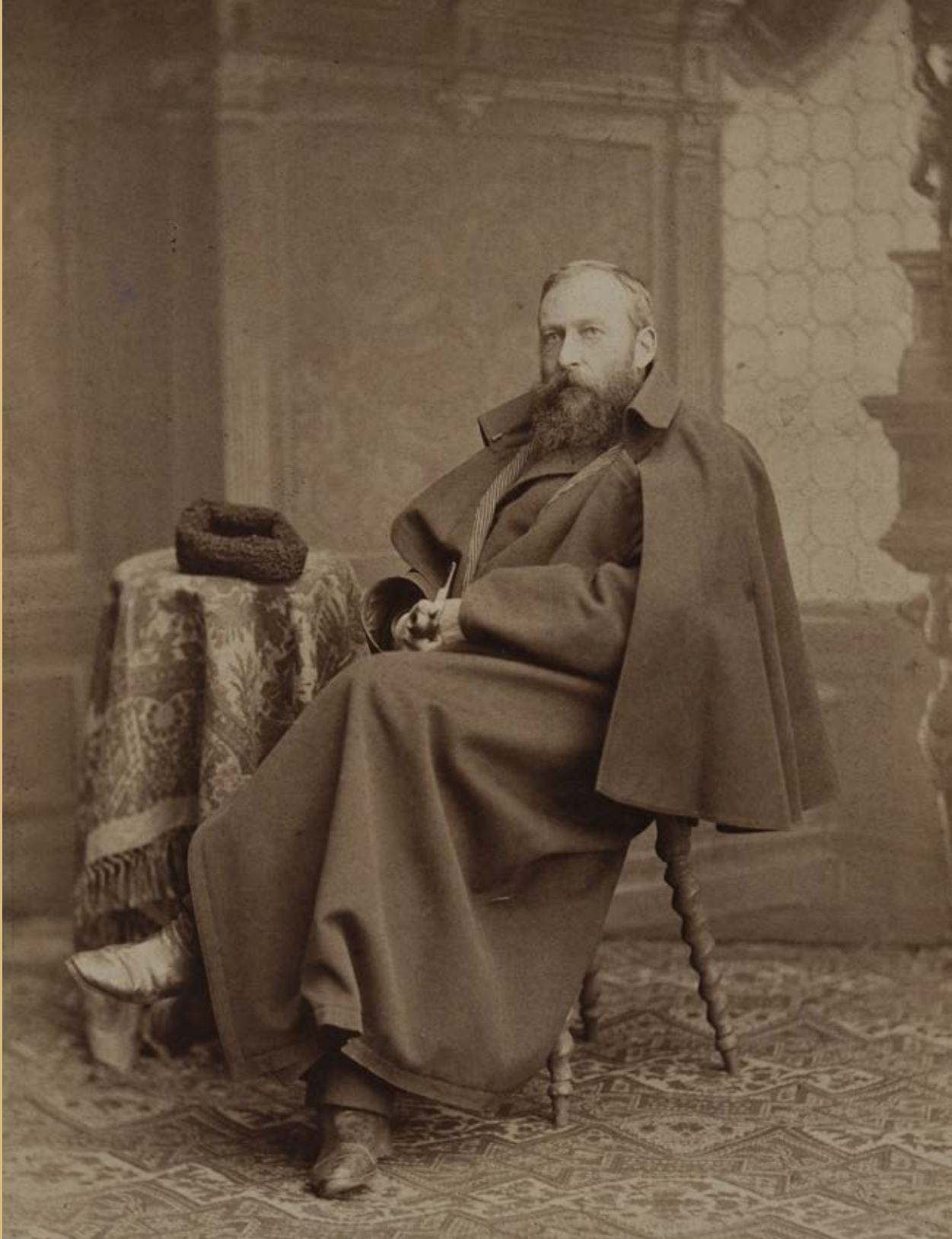
Barker Art Gallery, Nowy Jork, 1882  
Noyes & Blakeslee's Galleries, Boston, 1883  
Barker Art Gallery II, Nowy Jork, 1883  
Ortgies Galleries, Nowy Jork, 1883  
Madison Square Art Rooms, Nowy Jork, 1884  
Stanley Wattenberg Art Gallery, Long Branch, ok. 1965  
kolekcja Stanisława Stańczyka, Londyn  
kolekcja prywatna, Londyn, od 1975

**LITERATURA:**

Józef Chełmoński 1849-1914, katalog wystawy, tom 2, red. Ewa Micke-Broniarek, Wojciech Głowacki, Warszawa 2024, s. 139 (il.), nr kat. 101  
Aleksandra Gołębiowska-Pilorz, Wioletta Pilorz, Z natury i dla natury: rzecz o Józefie Chełmońskim, Żyrardów 2013, s. 43  
Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński - "Postój kozaków liniowych": pierwszy publiczny pokaz obrazu od roku 1882, Radziejowice 2011, s. 22 (il.) i 23  
Malarze polscy w Monachium: materiały z sesji naukowej, red. Zbigniew Fałtnowicz, Eliza Ptaszyńska, Suwałki 2007, s. 99  
Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 61 (il.)  
Hans Peter Bühler, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska, przekład Tomasz Kozłowski, Warszawa 1998, s. 44, 155, nr il. 40  
Hans Peter Bühler, Jäger, Kosaken und polnische Reiter: Josef von Brandt, Alfred von Wierusz-Kowalski und Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis, Hildesheim 1993, s. 48, 163, nr il. 40  
List Macieja Masłowskiego do Stanisława Gałązki z 28 grudnia 1965, Archiwum Masłowskiego, Instytut Sztuki Państwowa Akademia Nauk, Zbiory Specjalne, nr inw. 2201 (wzmiankowany jako "Scena z powstania")

|           |   |                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|-----------|---|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1849      | • | Józef Chełmoński przychodzi na świat 6 listopada we wsi Boczek, jako syn Józefa Adama, ziemianina i Izabeli z Łoskowskich.                                                                                                                                                      |
| 1867–1871 | • | Kształci się w warszawskiej Klasie Rysunkowej oraz w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona, który wywrze ogromny wpływ na twórczość Chełmońskiego, zwłaszcza w kwestii wiernego studiowania natury.                                                                              |
| 1871–1874 | • | <b>Przebywa w Monachium, gdzie krystalizuje się zarówno tematyka jego obrazów, jak i środki artystyczne, umożliwiające mu pogłębienie realizmu jego kompozycji.</b>                                                                                                             |
| 1874      | • | Osiada w Warszawie i wynajmuje razem z Antonim Piotrowskim pracownię na najwyższym piętrze Hotelu Europejskiego. Dołączają do nich także Stanisław Witkiewicz i Adam Chmielewski.                                                                                               |
| 1875      | • | Wystawia w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych obrazy, które będą zaliczane do szczytowych osiągnięć dojrzałego realizmu, m.in. „Babie lato”. Rozgoryczony ostrą krytyką dzieł zaczyna myśleć o opuszczeniu Warszawy.                                                           |
| 1876      | • | <b>Przy pomocy Cypriana Godebskiego wyjeżdża do Paryża, gdzie wystawia na Salonie w 1876, 1878 i w 1882 roku.</b>                                                                                                                                                               |
| 1878      | • | W Warszawie bierze ślub z Marią Szymanowską.                                                                                                                                                                                                                                    |
| 1878      | • | <b>Adolphe Goupil zawiera z Chełmońskim umowę na prawo pierwokupu jego obrazów.</b>                                                                                                                                                                                             |
| 1882      | • | Otrzymuje „mention honorable” na Salonie Paryskim za kompozycje „Przed karczmą” i „Postój kozaków” z tego samego roku.                                                                                                                                                          |
| 1887      | • | Powrót artysty do kraju.                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 1888      | • | <b>Nabywa skromnym dworek we wsi Kuklówka, koło Grodziska Mazowieckiego, w którym pozostanie do końca życia. Zmiana stylu życia powoduje rozpad małżeństwa z Marią z Szymanowskich. Powstają pierwsze „czyste pejzaże” stanowiące punkt zwrotny w twórczości Chełmońskiego.</b> |
| 1889      | • | Otrzymuje Grand Prix na Exposition Universelle w Paryżu.                                                                                                                                                                                                                        |
| 1890      | • | Wielki sukces pierwszej indywidualnej wystawy Chełmońskiego w warszawskiej Zachęcie, na której rozsprzedają się niemal wszystkie obrazy.                                                                                                                                        |
| 1893      | • | Bierze udział w „World’s Columbian Exposition” w Chicago.                                                                                                                                                                                                                       |
| 1897      | • | <b>Chełmoński zostaje wybrany na honorowego prezesa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka” w Krakowie.</b>                                                                                                                                                                   |
| 1899      | • | Muzeum Narodowe w Krakowie nabywa „Czwórkę” (1881) Chełmońskiego do swoich zbiorów.                                                                                                                                                                                             |
| 1904      | • | Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zalicza go w poczet członków honorowych.                                                                                                                                                                                       |
| 1913      | • | Otrzymuje nagrodę jubileuszową Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za całokształt działalności artystycznej.                                                                                                                                                                     |
| 1914      | • | Umiera 6 kwietnia w Kuklówce po ataku apoplektycznym.                                                                                                                                                                                                                           |

Józef Chełmoński, po 1887



# JÓZEF CHEŁMOŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

## TADEUSZ MATUSZCZAK HISTORYK SZTUKI, MONOGRAFISTA JÓZEFA CHEŁMOŃSKIEGO

Obraz „Kozacy przed karczmą” namalował Chełmoński w Paryżu w 1881 roku. Malarz mieszkał i tworzył w tym ówczesnym centrum sztuki światowej, od listopada 1875 do połowy roku 1887, czyli prawie dwanaście długich lat. A stanowiły one grubo ponad ćwierć z okresu całej artystycznej działalności Chełmońskiego.

Po utarczkach z krytyką i bezowocnych próbach „życia ze sztuki” w Warszawie – tu w Paryżu osiąga artysta spektakularny sukces i to zarówno artystyczny jak i finansowy. Interesują się Chełmońskim paryscy marszandzi, a wśród nich ówczesnie najpotężniejszy, Adolphe Goupil.

Zdarzyło się bowiem tak, że egzotyczne kresowe tematy, ukazujące barwnie całą galerię końskiego chowu (od dorodnych rumaków po liche żydowskie szkapiny), jak i takąż galerię malowniczych kresowych typów (od zawadiackich, buńczucznych szlagonów po obdartych prośalnych dziadów), a „wszystko to okryte tumanami pary, obryzgane błotem, miało z płaszczyzny płótna, obwiedzionej złotą ramą, wyrwać się i ruszać jak żywe” – jak pisał Stanisław Witkiewicz, nie tylko przyjaciel malarza, ale również genialny krytyk, nie raz walczący o uznanie wielkości Chełmońskiego – trafiły idealnie w gusta kolekcjonerów amerykańskich, których wyprawę po „sztukę” do Paryża, miały dla paryskich marszandów niebagatelny udział w utrzymywaniu ich działalności (Stanisław Witkiewicz, Józef Chełmoński, „Tygodnik Ilustrowany” 1889 nr 316 (19 I)).

Zapotrzebowanie na dzieła Chełmońskiego miało się utrzymać przez pięć lat (1876-1881). I tak, tu w Paryżu rozpoczął się w życiu artysty, krótki i jedyny okres finansowego powodzenia i towarzyskiego brylowania. Nastal czas, z całą pewnością, z dawna przez Chełmońskiego wyczekiwany, ale chyba nie do końca zgodny z jego naturą – raczej „człowieka wsi”, niż „bywalca salonów”.

Ten okres prosperity Chełmońskiego kończy się 1881 roku. Dodatkowo Stany Zjednoczone podnoszą drastycznie cło na obrazy wwożone do Stanów. Antoni Piotrowski wspominał: „[...] W Paryżu nastały ciężkie czasy. Bil Mac Kinleja zrujnował wielu artystów. Bil ten, czyli prawo, postanawiał cło od obrazów, przybywających z kontynentu europejskiego do Ameryki na 30 procent od ceny obrazu. Przede wszystkim więc tyczyło się to Paryża, gdzie przebywało kilkanaście tysięcy, a może i więcej malarzy, rozmaitych narodowości. Bardzo wielu z nich sprzedawało obrazy do Ameryki. Sprzedają ta ustala, jak nożem ciał, na 15 dni przed wprowadzeniem prawa w życie. Chełmoński nie był oszczędny, był tylko skąpy. Pieniądzy nie lubił rozdawać – ale mu się »rozlażyły«. [...] Było źle. Czasem jakiś rodak przejeżdżający, kierując się sławą Chełmońskiego, przychodził do pracowni kupić obraz, ale to nie wy-

starczało na utrzymanie domu. Trzeba było szukać zbytu i roboty – a Józef tego nie umiał, bo dotąd tego nie potrzebował” (Antoni Piotrowski, Józef Chełmoński. Wspomnienie, Kraków [1918], s.21). Goupil przestaje kupować obrazy Chełmońskiego, zaś ich ceny spadają na łeb, na szyję. Mimo to chętnych do ich nabycia prawie nie widać. Dla Chełmońskiego nastaje czas szamotania się i niedostatku. Jest to w mojej opinii, również czas postępującego wyciszenia, odejścia od zdynamizowanych, wielkoformatowych płócien z rozhukanymi rumakami i kipiącym energią tłumem kresowych typów. Nadeszła epoka płócien wyraźnie mniejszych, spokojniejszych i jakby uboższych. Ale fascynujących tym, co można by nazwać „małym realizmem”, zachwycającym całą masą szczegółów, poprzez które smakujemy egzotyczną codzienność.

Nasze dzieło pochodzi jeszcze z końca pierwszego okresu, czasu paryskiej prosperity. Należy do tych płócien Chełmońskiego, których kompozycja, oparta jest na dwóch przekątnych. Jedną wyznaczają koleiny, drugą linia zabudowy karczmy – szczególnie linia kalenicy. Wokół śnieżna zima. Przed zabudowaniami drewnianej, wiejskiej karczmy, urządził sobie postój oddział kozaków liniowych. Po prawej biegnie pokryta rozjeżdżoną bryłą droga do wsi. Centralny motyw obrazu, to grupa kozackich koni, stojących wzdłuż gościńca na tle dominującej bryły karczmy z ogromną połacią dachu pokrytego równiutką warstwą niemal idealnie białego śniegu, rozświetlającego całość kompozycji. Maść kozackich wierzchowców, to konie gniade i jeden ciemnogniady. Wypoczywający kozacy okupują ławeczkę stojącą przed karczmą obok wejścia. Dwóch siedzi na niej, jeden z nich przygrywa na prostej harmoszcze, a trzeci leży z ręką podłożoną pod głowę śpi w najlepsze. Jeden z kozaków stoi tyłem w szeroko otwartych drzwiach karczmy i z zainteresowaniem spogląda w jej wnętrze. Wyobrażenie o ciepłe panującym w karczemnej izbie daje czarny dym idący z okopconego komina, jak i jaśniejszy jego obłok unoszący się na zewnątrz z otwartych drzwi karczmy. Śnieg pokrył białą rosnące obok karczmy rozłożyste drzewo, a poskręcane linie gałęzi i konarów układają się w graficzny element tła. Podobnie jak uschnięte drzewo po lewej skrajni obrazu. Zimowy krajobraz zastępnym w atmosferze wyluzowania i odpoczynku. A muzyka płynąca z harmoszki, na której gra wspomniany jeden z Kozaków, nastrój ten potęguje.

Obraz malowany fakturowo, zróżnicowanymi nałożeniami warstw farby, acz miejscami niemal laserunkowo. Uznanie budzi precyzja miniaturzysty niemal, w indywidualnym „opisie” fizys kozaków. Świadectwo malarskiej swobody pędzla Chełmońskiego daje ogłąd ścian zabudowań karczmy, a szczególnie okien, okiennic i okienek. Jednocześnie podziwiamy wierność i pieczołowitość malarza dla detali. Czy to końskich rzędów (specyficzne kozackie siodła, płócienne sakwy, nabijane



Józef Chełmoński, Kozacy w marszu, 1881, Muzeum Narodowe w Warszawie

wypolerowanymi ćwiekami skórzane paski podogonia, czy to mundurów, czy uzbrojenia. Kapitalna postać odwróconego tyłem Kozaka w pełnym rynsztunku bojowym, z uchwyconym trafnie sposobem noszenia szaszki. Noszono je prawie pionowo, ostrzem do tyłu (a więc odwrotnie niż w szablach). Czoło pochylić należy przed rewelacyjną charakterystyką małych a silnych kozackich koników. Jednak, to co frapuje chyba najbardziej to śnieg – ten bielutki i skrzący się na dachach, błękitnawy w oddali i ten na pierwszym planie, napierający na ramę obrazu, zmaltretowany koleinami, podtopiony ludzkim i zwierzęcym ciepłem. Odczucie mrozu dają gęste obłoki, wydobywające się z końskich pysków.

Obraz namalowany jest z charakterystyczną dla paryskiego okresu twórczości Chełmońskiego, zamaszystością pociągnięć i dotknięć pędzla, operującego zróżnicowaną plamą barwną. Co w efekcie potęguje realistyczną iluzyjność ukazywanej sceny. Albowiem jest Chełmoński mistrzem rysunku i obserwacji, co powoduje, że jego malowanie oparte o rysunkowy kościec i precyzję postrzegania jest tak fascynująco wierne naturze i jej przebogатым kształtom.

Tonacja obrazu zdominowana została przez odcienie bieli i szarości (śnieg, niebo) z kontrastującymi na ich tle dużymi plamami brązów (głównie konie), ożywionych silnymi akcentami czerwieni (poduszka w oknie) i ciemnych błękitów (mundury Kozaków). Udało się ustalić, że ten kolor mundurów, czerwone lampasy i także pagony, to formacja Kozaków dońskich. Na nogach czarne, juchtowe, wysokie buty. A na głowach, w naszym przypadku, płaskie, w kolorze munduru, miękkie czapki z czerwonym otokiem, noszone fantazyjnie na bakier.

Gdy w XIX wieku carat stał się potężniejszy, Kozacy dońscy zostali przekształceni w armię regularną. Dzieloną na pułki, które tworzyło kilka (najczęściej pięć) sotni (stu żołnierzy). Ich uzbrojenie i wyposażenie były bardzo różnorodne, lecz głównie składało się z szaszki, lancy zakończonej żelaznym ostrzem, krótkich karabinów, często nahajki i kindżału. Kozacy dosiadali lekkich koników, które znakomicie radziły sobie w trudnych warunkach terenowych. Ich licha postura była całkowitym zaprzeczeniem odporności i wydolności, jakimi się wykazywały. Konie te ogromnie wytrwały w marszach (nawet do 50 km na dobę), regenerujące siły nawet po krótkich odpoczynkach, dobrze ponadto znosiły głód, zimno, śnieg, lód. Były też kozackie konie przyzwyczajone do odżywiania się niedojrzałą paszą. Pierwszym płótnem w twórczości Chełmońskiego, gdzie zasadniczym motywem są oddziały Kozaków dońskich to obraz „Postój kozaków liniowych” z 1880 roku (kolekcja prywatna). W roku następnym maluje Chełmoński omawianych tu „Kozaków przed karczmą”. W tym samym roku powstają „Kozacy w marszu” (Muzeum Narodowe w Warszawie). Płótno to posyła artysta na Salon paryski 1881 roku. W roku 1882 maluje Chełmoński obraz zatytułowany „Przed karczmą – pejzaż jesienny”



Józef Chełmoński, Kozak, 1882, Muzeum Narodowe w Krakowie



Józef Chełmoński, Pochód Kozaków, 1881-1887, Muzeum Narodowe w Krakowie

(Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy). Płótno to posyła Chełmoński na Salon Paryski 1882 roku. W tymże roku powstaje jeszcze nieduże płótno ukazujące „Kozacki patrol” (kolekcja prywatna) oraz mały obrazek „Kozak” (Muzeum Narodowe w Krakowie). Na rok 1882 datuje również niedokończony obraz „Pochód kozaków” (Muzeum Narodowe w Krakowie). Postać Kozaka dońskiego pojawia się jeszcze w roku 1887 na obrazie „Zaloty. Na ukraińskiej wsi” (kolekcja prywatna).

Dzieje omawianego tu obrazu w katalogu wystawy Józefa Chełmońskiego z 2024 roku tak zrekonstruowano: „Nie wiadomo, w jaki sposób obraz trafił do Stanów Zjednoczonych [...]. Został wystawiony na sprzedaż w Barker Art Gallery w Nowym Jorku na aukcji 14-15 kwietnia 1882 jako „Polish Tavern: Winter”. Następnie 29-30 marca kolejnego roku jako „Polish Tavern, Winter” w Noyes & Blakeslee’s Galleries w Bostonie i ponownie 12-13 kwietnia jako „The Halt at the Inn, Russia” w Barker Art Gallery w Nowym Jorku. 13 maja tegoż roku jako „Halt at a Russian Inn” pojawił się na aukcji w Origies Galleries w Nowym Jorku, a 28-29

lutego 1884 jako „Polish Inn in Winter” pojawił się na aukcji Madison Square Art Rooms w Nowym Jorku. Jego dalsze losy nie są znane. Według ustaleń Tadeusza Matuszczaka zdjęcie obrazu znajduje się [w wycinkach poświęconych Józefowi Chełmońskiemu -TM] w zbiorach Public Library w Nowym Jorku nosi na odwrocie pieczętkę: Stanley Wattenberg / „Art Gallery” / Long Branch, N.J. / Phone: CA2-5395. Dzieło jest najpewniej tożsame z należącym do Wattenberga [w latach sześćdziesiątych - TM] płótnem Scena z powstania wzmiankowanym w liście Macieja Masłowskiego do [Stanisława Gałązki - MK] z 28 grudnia 1965”. Obraz następnie znalazł się w kolekcji Stanisława Stańczyka w Londynie, od którego w 1975 dzieło nabył prywatny kolekcjoner polskiego malarstwa mieszkający w Londynie.

Reasumując, obraz „Kozacy przed karczmą” należy niewątpliwie do znakomitych osiągnięć realistycznej wizji rodzimej ziemi w twórczości Józefa Chełmońskiego.



8 Ω Ψ

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

"Powstańcy z rannym towarzyszem", 1881

olej/plótno (dublowane), 73 x 132 cm  
sygnowany, datowany i opiany p.d.: 'ANTONI PIOTROWSKI 1881 Paris'  
inny historyczny tytuł: Un blessé: Pologne (1863)

estymacja:  
**250 000 - 400 000 PLN**  
59 000 - 95 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
Sotheby's, Londyn, przed 1993  
kolekcja prywatna, Londyn

**WYSTAWIANY:**  
Salon, Paryż, 1881

**LITERATURA:**  
Urszula Leszczyńska, Piotrowski Antoni [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.), tom VII, red. Urszula Makowska, Warszawa 2003, s. 213  
Hans Peter Bühler, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska, przekład Tomasz Kozłowski, Warszawa 1998, s. 46, 155, nr il. 44  
Catalogue illustré du Salon : peinture et sculpture, Paryż 1881, s. XXXVIII, nr kat. 1883



# TEMATYKA POWSTAŃCZA W TWÓRCZOŚCI ANTONIEGO PIOTROWSKIEGO

Powstanie styczniowe bez wątpienia należy do najbardziej znaczących wydarzeń w XIX-wiecznej historii Polski, co znalazło odzwierciedlenie w kulturze i sztuce. Wielkie nadzieje pokładane w wyzwoleniu się spod jarzma obcego zaborcy legły w gruzach. Po niepowodzeniu zrywu niepodległościowego powstańców zaczęto tropić po lasach, wsiach i zaściankach, ich majątki były rekwirowane, rozpoczęto zsyłki na Syberię, a także zintensyfikowano rusyfikację. Również w sztuce ograniczono swobodę artystyczną wypowiedzi, a historyczne i narodowo zaangażowane malarstwo budziło podejrzenia. W tej sytuacji wielu artystów udało się za granicę, by móc przedstawiać aktualne wydarzenia w kraju i wspominać świetność swojej ojczyzny w minionej epoce.

Część artystów, zwłaszcza z Galicji, kształcących się wcześniej w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, udało się do Wiednia. W stolicy cesarstwa byli bliżej głównych nurtów malarstwa europejskiego. Pośród nich znaleźli się Artur Grottger, Ludwik Gładek, Antoni Kozakiewicz czy Franciszek Streitt. Dwaj ostatni przenieśli się jednak wkrótce do drugiego ośrodka artystycznego – Monachium. Stolica Bawarii stała się o wiele popularniejsza wśród polskich emigrantów politycznych, intelektualistów i twórców. Można było wręcz mówić o polskiej kolonii artystycznej, na której czele stali Maksymilian Gierymski, Józef Brandt, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz i Władysław Czachórski. Za nimi nad Izarę ścigali młodszy: Jan Rosen, Tadeusz Ajdukiewicz, Antoni Piotrowski, Stanisław Kostrzewski, Wojciech Kossak. Między wszystkimi panowała niezwykła harmonia, która sprzyjała nauce, wymianie doświadczeń i zacieśnianiu więzi.

Polskich emigrantów łączyły również niedawne wydarzenia, którym chcieli dać wyraz na płótnie. Krajowi artyści ze środowiska monachijskiego mieli możliwość łatwiejszego i bardziej dosłownego wyrażania swoich emocji oraz postaw patriotycznych. W przeciwieństwie do Matejki czy Grottgera nie musieli uciekać się do obrazów historycznych pełnych patetycznego nastroju odwołujących się do dziejów Rzeczypospolitej. Polscy monachijszczycy z pełną swobodą mogli odnosić się do sytuacji politycznej kraju i jej dążeń niepodległościowych w bardziej dosadny sposób. Ukazywali sceny z powstańcami wprost, bez estetyzujących upiększeń, w bardzo realistyczny, o ile nie naturalistyczny sposób. Najbardziej kanonicznym dziełem z tej grupy przedstawień jest „Patrol powstańczy” z 1873 Maksymiliana Gierymskiego, malarza, który sam walczył podczas powstania.

Antoni Piotrowski, choć nad Izarą spędził zaledwie dwa lata, wiele wyniósł ze szkoły monachijskiej. Dzielił z innymi malarzami z tego środowiska zainteresowanie realizmem, scenami konnymi, powstańczymi i rodzajowymi rozgrywanymi się na prowincji, nierzadko w jesienno-zimowym krajobra-

zie, zawężoną gamą barwną i specyficzną nastrojowością. Te doświadczenia rozwijał w Paryżu, do którego przyjechał w 1878. Wówczas powracał wspomnieniami do wydarzeń z 1863, które zaważyły na jego dzieciństwie. W momencie zrywu narodowego miał już 10 lat. Pamiętał więc doskonale przeróżne wypadki z powstania i atmosferę, jaką panowała wówczas w kraju. Blisko 20 lat później w swoich obrazach wracał do narodowej przeszłości. W okresie paryskim stworzył m.in.: „Potyczkę powstańców z ułanami rosyjskimi”, „Epizod z powstania 1863 roku”, „Powstańcy polscy na gościńcu” czy prezentowane w katalogu dzieło „Powstańcy z rannym towarzyszem”, które artysta pokazał na salonie paryskim w 1881 pod tytułem „Un blessé: Pologne (1863)”.

Dzieło ukazuje rannego powstańca niesionego przez dwóch towarzyszy, za którymi podąża konno po błotnistej drodze kolejny żołnierz prowadzący jednocześnie jeszcze dwa konie należące do mężczyzn idących z przodu. Scena została ukazana w kameralny i wyciszony sposób na tle jesiennego, wiejskiego krajobrazu. Pomimo dramatycznej sytuacji bohaterowie pozostają powściągliwi w emocjach. Dominuje chłodna, stonowana gama barwna, którą można odnieść do charakterystycznych „sosów monachijskich”, a poranny półmrok jesiennego dnia nadaje specyficznego Stimmungu. Kontrapunkt barwny tworzą dwie niewielkie plamy barwne jasnej czerwieni w postaci czapki jeźdźca oraz drugiej, porzuconej na błotnistej drodze.

Ciekawym wydaje się porównanie, w jak zupełnie odmienny sposób podszedł do podobnego tematu przyjaciel malarza z pracowni w Hotelu Europejskim Stanisław Witkiewicz. U niego scena rozgrywa się przed chałupą, przed którą tłoczą się mieszkańcy wioski reprezentujący przekrój społeczeństwa. Witkiewicz wykreował scenę dynamiczną i dramatyczną. Mieszkańcy gromadzą się, by udzielić pomocy rannemu. Kolorystyka jest żywsza, światło ostrzejsze, a bohaterowie wyraźniej zindywidualizowani niż u Piotrowskiego. Kompozycja została oparta na licznych kontrastach – jasnych twarzach, ruchu koni, gestykulacji postaci – w celu podkreślenia żywego społecznego zaangażowania ludności w powstanie. Tutaj dramat jednostki staje się dramatem wspólnoty.

Antoni Piotrowski wolął jednak skupiać się na bardziej nastrojowych, intymnych przedstawieniach, w których krajobraz w tle odgrywa nie mniej ważną rolę niż postaci z pierwszego planu. W podobnym tonie namalował „Epizod z powstania 1863 roku”, znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Szerokie, horyzontalne kompozycje nadają jego obrazom wyciszenia i melancholijnego wydźwięku, a wyważona kolorystyka pogłębia jeszcze bardziej ich nastrojowość.



Stanisław Witkiewicz, Ranny powstaniec, 1881, Muzeum Narodowe w Warszawie



Antoni Piotrowski, Epizod z powstania 1863 roku, 1880, Muzeum Narodowe w Warszawie

9 Ω Ψ

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

Przed karczmą, 1883

olej/ płótno (dublowane), 57 x 87 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'A. Piotrowski. 1883. Paris'  
na odwrociu na ramie papierowa nalepka ramiarska firmy Doll & Richards z numerem opisany ołówkiem: 'C 41963'  
oraz inna papierowa nalepka z numerem: '#21'

estymacja:  
150 000 - 250 000 PLN  
35 000 - 59 000 EUR

„Tego rodzaju utwory mogą z góry liczyć u tutejszej publiczności na wielkie powodzenie, gdyż ceni ona przede wszystkim nieposzlakowaną, elegancką fakturę i tę ogólną harmonię rozmiarów, treści i kolorytu, którą przyznać to trzeba, p. Piotrowski w rzadkim stopniu posiada. Jeżeli młody ten malarz będzie opierał dalsze swe prace na wszechstronnych studiach z natury, jeżeli, nie zadowolając się zewnętrzną, powabną formą swych rodzajowych obrazków, wleje w nie wewnętrzne życie, jeżeli nieolśniony powodzeniem, dalej pracować będzie w sposób oryginalny, nie zamykając się w raz utworzonej formie, wtedy będziemy mogli powitać w nim dla sztuki polskiej w przyszłości niezaprzeczonego mistrza”.

Sztuka polska na wystawie paryskiej w 1883 roku, „Tygodnik Ilustrowany”, 1883, I półr., s. 324



# ANTONI PIOTROWSKI I JÓZEF CHEŁMOŃSKI

## WSPÓLNA DROGA Z WARSZAWY DO PARYŻA

Oglądając prezentowany w katalogu obraz Antoniego Piotrowskiego „Przed karczmą” z 1883, nie sposób nie skojarzyć go z liczną grupą dzieł Józefa Chełmońskiego ukazujących zimowe sceny rodzajowe w kresowych miasteczkach. Nic w tym dziwnego, gdyż artystów łączyła nie tylko ta sama epoka, w której rodził się realizm czy podobna ścieżka edukacyjna, lecz także głęboka przyjaźń.

Malarze poznali się na przełomie lat 60. i 70. XIX wieku w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Następnie, gdy Chełmoński wyjechał do Monachium w 1871, na chwilę ich drogi się rozeszły. Jednak już trzy lata później przyszły pejzażysta mazowieckiej wsi powraca do Warszawy, gdzie z Piotrowskim wynajęli wspólną pracownię w Hotelu Europejskim. Wkrótce dołączyli do nich także Stanisław Witkiewicz i Adam Chmielewski (późniejszy brat Albert) i artyści zawiązali quasi-kolonię artystyczną, która stała się pierwszą awangardą realistyczną. O bliskiej zażyłości Piotrowskiego z Chełmońskim w tamtym czasie świadczy fakt, że artyści użyczali sobie płócien z wcześniejszymi kompozycjami, jak choćby było w przypadku „Wieczoru letniego” Chełmońskiego, pod którym odkryto przedstawienie zaprzęgu konnego sygnowanego nazwiskiem Piotrowskiego.

W 1875 Antoni Piotrowski postanawia pójść w ślady przyjaciela oraz licznych rodaków i wyjeżdża, by kształcić się dalej nad Izarę, podczas gdy Chełmoński w następnym roku podróżuje do Paryża, gdzie liczy, że jego nowoczesna sztuka będzie bardziej zrozumiała. Wyjazd do Monachium Piotrowskiego był możliwy dzięki stypendium Franciszka Korwina-Szymanowskiego, uzyskanemu w konkursie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Początkowo uczył się w szkole rysunkowej Ferdynanda Bartha, a następnie w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Alexandra Strähubera i Wilhelma Lindenschmidta. Wynajmował pracownię przy Schwantalerstrasse 17 wspólnie z Leonem Wyczółkowskim i Janem Felicjanem Owidzkim. Podczas dwóch lat studiów czynnie uczestniczył w życiu polskiej kolonii artystycznej w Monachium. W 1877 powrócił do kraju i udał się do Krakowa, gdzie zapisał się do „majsterszuli” Jana Matejki. Szybko jednak stwierdził, że jest już na tyle dojrzałym artystą, by otworzyć własną pracownię przy ulicy Krupniczej. Wszedł w krakowskie środowisko artystyczne, które zbierało się w domu Aleksandra Krywulcia. Tam poznał m.in. Jacka Malczewskiego i Witolda Pruszkowskiego.

Zapewne utrzymywał wciąż kontakty z przyjacielem ze szkolnych lat Józefem Chełmońskim, który robił coraz większą karierę w stolicy Francji. Być może to właśnie on zachęcił Piotrowskiego i pomógł mu wyjechać do Paryża w 1878. Udostępnił mu pokój w swoim mieszkaniu przy Avenue Bosquet, aby miał gdzie spać, dopóki nie zadomowi się w nowym mieście. Zapoznał także z Misią i Cyprianem Godebskimi, małżeństwem wspierającym młodych artystów, którzy prowadzili salon artystyczno-literacki. Antoni Piotrowski zbyt długo nie potrzebował wsparcia, ponieważ szybko wszedł

w środowisko artystyczne Paryża, nawiązał znajomości z marszandami, a swoje obrazy wystawiał na salonach. Dzieła szybko znajdowały nabywców, najczęściej w galerii Simona Cahena, który miał międzynarodową sieć kontaktów i sprzedawał je m.in. kupcom do Nowego Jorku. Piotrowski sprzedawał również swoje dzieła polskim kolekcjonerom za pośrednictwem Henryka Sienkiewicza, z którym pozostawał w bliskich relacjach. W taki sposób jego obrazy znalazły się w posiadaniu Heleny Modrzejewskiej i Jadwigi Władysławowy Zamoyskiej. Recenzje z wystaw były pochlebne, a krytyka wróżyła młodemu malarzowi wielką karierę: „Tego rodzaju utwory mogą z góry liczyć u tutejszej publiczności na wielkie powodzenie, gdyż ceni ona przede wszystkim nieposzlakowaną, elegancką fakturę i tę ogólną harmonię rozmiarów, treści i kolorytu, którą przyznać to trzeba, p. Piotrowski w rzadkim stopniu posiada. Jeżeli młody ten malarz będzie opierał dalsze swe prace na wszechstronnych studiach z natury, jeżeli, nie zadowalając się zewnętrzną, powabną formą swych rodzajowych obrazków, wleje w nie wewnętrzne życie, jeżeli nieośniony powodzeniem, dalej pracować będzie w sposób oryginalny, nie zamykając się w raz utworzonej formie, wtedy będziemy mogli powitać w nim dla sztuki polskiej w przyszłości niezaprzeczonego mistrza” (Sztuka polska na wystawie paryskiej w 1883 roku, „Tygodnik Ilustrowany”, 1883, I półr., s. 324).

Piotrowski w okresie paryskim tworzył głównie obrazy o tematyce powstania styczniowego, a także sceny rodzajowe, jak prezentowane dzieło „Przed karczmą”. Obraz wyraźnie nawiązuje do twórczości Józefa Chełmońskiego zarówno w warstwie stylistycznej, jak i w sposobie postrzegania polskiego pejzażu oraz życia codziennego. Podobnie jak Chełmoński Piotrowski przedstawia scenę realistyczną, głęboko zakorzenioną w polskiej naturze i kulturze, unikając patosu na rzecz obserwacji świata „takiego, jaki jest”. W podobny sposób przedstawia chłopów bez idealizacji, z dużą wrażliwością na ich postawę, relacje i naturalną obecność w krajobrazie. Postacie są częścią środowiska – nie dominują nad pejzażem, lecz harmonijnie się weń wpisują. Ich zajęcia, rozmowy, odpoczynek przy drodze mają charakter podsłuchanej sceny, uchwyconej w przelotnym momencie, co przypomina reporterską, obserwacyjną metodę Chełmońskiego. Cała scena rozgrywa się w zimowym krajobrazie. Stonowana paleta barw, o przewadze bieli, szarości i brązów, buduje nastrój ciszy i zawieszenia, charakterystyczny dla zimowych pejzaży artysty z Kukłówki. Nie mniej ważną rolę odgrywają konie, niezwykle istotny motyw w twórczości Chełmońskiego. Piotrowski ukazuje je z podobną pieczołowitością: naturalne, masywne sylwetki, zróżnicowane ubarwienie, realistyczna postawa.

Obraz Piotrowskiego można więc odczytywać jako dialog z realizmem Chełmońskiego: to kontynuacja jego patrzenia na wieś, naturę i zwykłego człowieka, ujmująca powstańczą rzeczywistość z perspektywy codzienności, a nie heroicznego mitu.



Józef Chełmoński, Kozacy przed karczmą, 1881, poz. 7 niniejszym katalogu



10 Ω Ψ

JÓZEF BRANDT

1841-1915

Pożar mostu w kresowym miasteczku, około 1900

olej/ płótno (dublowane), 65 x 120 cm  
sygnowany p.d.: 'Józef Brandt'

estymacja:

1 200 000 - 1 800 000 PLN

284 000 - 426 000 EUR

POCHODZENIE:

Dorotheum, Wiedeń, grudzień 1995

kolekcja prywatna, Londyn

„[Brandt] ma swą oryginalność tak wybitną, tak odrębną, tak wysokim artyzmem nacechowaną, iż jego może ze trzech obcy najlepiej ocenili i przyjęli bez sporu o miejsce, jakie mu należało. Krytyka zagraniczna, która ujemne strony Matejki i Siemiradzkiego podnosiła z pewnem zadowoleniem wewnętrznem, prawie ich u Brandta wskazać nie umiała”.

Józef Ignacy Kraszewski, Listy z zakątka przez J.I. Kraszewskiego, „Biesiada Literacka” 1880, nr 216, s. 119



|         |   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------|---|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1841    | • | Rodzi się Józef Stanisław Adam Brandt. Ojciec, Józef Brandt jest lekarzem ordynacji Zamoyskich, matka Krystyna była uzdolnioną malarką amatorką, pochodzącą z rodziny o zamiłowaniach artystycznych.                                                                                                                                                             |
| 1845    | • | Rodzina przenosi się do Warszawy. Rok później umiera ojciec przyszłego malarza. Za wykształcenie młodego Józefa będą odtąd odpowiedzialni matka oraz wuj Stanisław Lessel. Z pierwszych lat dzieciństwa chłopiec zaczerpnął ogromne zamiłowanie do malarstwa, muzyki oraz jazdy konnej.                                                                          |
| 1849    | • | Józef Brandt rozpoczyna naukę w szkole realnej Jana Nepomucena Leszczyńskiego w Warszawie. Od 1854 roku uczy się w Instytucie Szlacheckim w Warszawie. Artysta zaczyna naukę rysunku u Juliusza Kossaka.                                                                                                                                                         |
| 1858    | • | Brandt wyjeżdża do Paryża. Weryfikuje plany nauki w École Centrale des Arts et Manufactures i za sprawą znajomości z Kossakiem i Henrykiem Rodakowskim zwraca się ku malarstwu.                                                                                                                                                                                  |
| 1860–61 | • | Powstają pierwsze prace olejne i akwarelowe osnute wokół dawnej literatury. Debiutuje w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.                                                                                                                                                                                                                                     |
| 1863    | • | Przed powstaniem styczniowym Brandt wyjeżdża do Monachium. Zostaje przyjęty do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Artysta rozpoczyna kolekcjonowanie dawnych militariów, strojów czy instrumentów, które niebawem wypełnią jego pracownię.                                                                                                                     |
| 1865    | • | Powstaje pierwszy monumentalny obraz artysty, „Chodkiewicz pod Chocimiem”.                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 1869    | • | Po raz pierwszy zostaje zaproszony na prywatną wizytę do księcia Luitpolda Wittelsbacha – księcia i regenta Bawarii. W tym samym roku podczas wystawy międzynarodowej w Glaspalast w Monachium zostaje odznaczony przez księcia medalem I klasy. To pierwsza z prestiżowych nagród, które w przyszłości otrzyma artysta.                                         |
| 1870    | • | Obraz Brandta „Tabor – Powrót spod Wiednia” zostaje kupiony z wystawy w Wiedniu do zbiorów cesarza Franciszka Józefa. To pierwszy prestiżowy zakup jego dzieła do kolekcji publicznej. Od początku lat 70. artysta zyskuje w środowisku artystycznym Monachium duże uznanie i sławę. Liczni polscy artyści przybywający do Monachium zostawali uczniami malarza. |
| 1871    | • | Artysta mieszka przy Schillerstraße 13 i wynajmuje pracownię Schwanthalerstraße 19. Staje się ona licznie komentowanym, wręcz sławnym salonem i muzeum kolekcji Brandta.                                                                                                                                                                                         |
| 1877    | • | Brandt zostaje członkiem zwyczajnym Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie. Artysta bierze ślub z Heleną Pruszkową z Woyciechowskich.                                                                                                                                                                                                                            |
| 1878    | • | Otrzymuje tytuł królewskiego profesora Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. „Powitanie stepu” zostaje nagrodzone złotym medalem I klasy na wystawie powszechnej w Paryżu. Na świat przychodzi pierwsza córka artysty, Krystyna Brandt.                                                                                                                           |
| 1879    | • | Artysta wyjeżdża do majątku żony w Orońsku. Od tego czasu Orońsko stanie się istotnym miejscem letnich plenerów uczniów i przyjaciół artysty.                                                                                                                                                                                                                    |
| 1880    | • | Na świat przychodzi druga córka artysty, Aniela Brandt.                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 1884    | • | Artysta udaje się w dwumiesięczną podróż po Ukrainie. To jedna z wielu inspirujących podróży w tamten rejon, które artysta odbywał już od lat 60. XIX w.                                                                                                                                                                                                         |
| 1892    | • | Liczne zaszczyty, którymi został obdarzony artysta znajdują swoje zwieńczenie przez odznaczenie Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Korony Bawarskiej. Tym samym otrzymuje bawarski tytuł szlachecki.                                                                                                                                                             |
| 1898    | • | Zostaje odznaczony Orderem Maksymiliana.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 1904    | • | Na świat przychodzi pierwsze z wnucząt artysty. Brandt coraz bardziej poświęca się hodowli koni i zajmuje sprawami gospodarskimi w Orońsku.                                                                                                                                                                                                                      |
| 1908    | • | Powstaje ostatni monumentalny obraz, „Bogurodzica”.                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| 1911    | • | Uroczyste obchody siedemdziesiątych urodzin artysty w Monachium.                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1915    | • | Brandtowie w 1914 roku powrócili do Orońska, gdzie zatrzymał ich wybuch wojny. Artysta zmarł i został pochowany w Radomiu.                                                                                                                                                                                                                                       |

Portret Józefa Brandta, około 1875. Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch



# JÓZEF BRANDT: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

# JÓZEF BRANDT

## LUMINARZ KRESOWEJ TEMATYKI W MALARSTWIE XIX WIEKU

Józef Brandt przybył do Monachium w 1862. Był już wówczas artystą uformowanym i biegłym technicznie. Znaczącą cenzurą był 1859, kiedy młody artysta zetknął się w Paryżu z Juliuszem Kossakiem. Ten wpłynął na ukształtowanie się postawy twórczej Brandta, a w szczególności na zakres tematyczny jego obrazów. To Kossak wprowadził na płótna Brandta przedstawienia konne, a także egzotykę Kresów Wschodnich wraz z ich bogatą historią. Formatywnym doświadczeniem u progu kariery Brandta było zetknięcie się w Paryżu z twórczością Delacroix, Verneta i Meissoniera.

Niewielu XIX-wiecznych polskich malarzy osiągnęło tak wielki sukces na arenie międzynarodowej jak Brandt. Artysta zdobywał medale na międzynarodowych wystawach sztuki, był członkiem Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie, wielokrotnie uczestniczył w pracach jury międzynarodowych wystaw organizowanych w Glaspalast. Obrazy Brandta kupowano do prestiżowych galerii i muzeów, a wielkim admiratorem twórczości artysty był książę regent Luitpold Wittelsbach, z którym utrzymywał on bliskie kontakty. Był nieoficjalnym przywódcą polskiej kolonii artystycznej w stolicy Bawarii, o czym świadczy rosnący na przestrzeni lat krąg satelitów malarza, a później dydaktyka.

W latach 70. XIX wieku Brandt osiągnął pełnię swojej artystycznej sławy i zajął trwałe miejsce w gronie najwybitniejszych batalistów europejskich. W odbiorze polskiej publiczności jawił się przede wszystkim jako niezrównany interpretator XVII-wiecznej epopei militarnej Rzeczypospolitej – twórca, który z wyjątkową konsekwencją i erudycją wizualizował zarówno realia dawnych kampanii wojennych, jak i wielobarwny świat obyczajowy towarzyszący życiu szlacheckiemu. Ceniono go również jako znakomitego znawcę koni: artystę, który z wyjątkowym wyczuciem oddawał ich budowę, ruch, dynamikę i charakter.

Dosyć szybko uwagę recenzentów niemieckich przyciągnęły pełne barwnej narracji kompozycje Józefa Brandta. To jego dzieła były często wzmiankowane w recenzjach z wystaw monachijskiego Kunstvereinu. Zachwyty nad zręcznością warsztatową Brandta możemy odnaleźć m.in. w tekstach Friedricha Pechta, malarza i krytyka związanego z monachijskim środowiskiem artystycznym. Brandt zbudował romantyczną wizję Kresów. Wprowadził do międzynarodowego obiegu sztuki oryginalne motywy, które identyfikowały Polskę kulturowo. Jego twórczość była nie tylko symbolem polskiego patriotyzmu, lecz także narzędziem promocji polskiej kultury na arenie międzynarodowej: „Brandt urodził się w 1841 r. w Szecebrzeszynie w Królestwie Polskim. Malarstwo studiował jednak w Monachium w Akademii i w pracowni Franza

Adama i dzisiaj jest bawarskim profesorem i członkiem honorowym tejże Akademii. Swego polskiego pochodzenia i poczucia wewnętrznej przynależności do narodu polskiego nigdy się w sztuce nie wyparł. Tematy i treść swoich obrazów zarówno historycznych, jak i obyczajowych czerpał niemal wyłącznie z historii, życia i przyrody swej Ojczyzny. Im zawsze poświęcał swoje natchnienie, a jego sposób przedstawienia podejmowanych tematów zdradzał ognisty temperament, pełen zapалу i pasji rozmach wrodzony sarmackiej naturze. Brandt przywrócił sztuce wspaniale malarski świat polskość z czasów niezłamanej jeszcze siły i wojennej wspaniałości” (Ludwig Pietsch, Die deutsche Malerei der Gegenwart auf der Jubiläums-Ausstellung der Kgl. Akad. der Künste zu Berlin 1886, s. 32-33).

Obrazy Brandta prezentowano także na wystawach w warszawskiej Zachęcie oraz w Towarzystwach Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i Lwowie, chociaż w kraju jego twórczość była mniej znana. Większość ważnych dzieł Brandta bezpośrednio z wystaw trafiała do zagranicznych zbiorów sztuki, co uniemożliwiało ich prezentację w Polsce, o czym czytamy na łamach „Kłosów”: „Ostrzegam cię jednak, szanowny czytelniku, iż, jeżeli chcesz mieć dokładne pojęcie o olbrzymiej działalności tego mistrza, musisz bardzo często do jego pracowni zaglądać. Nie ma tygodnia prawie, żeby tam jaki szkic nie przybył (...). Każde prawie większe miasteczko Niemiec posiada swoją własną galerię obrazów i każde też stara się na wyścigu o posiadanie obrazu naszego mistrza. W wielu galeriach już one figurują”.

Początek XX wieku był dla Brandta okresem prosperity zarówno na rynku europejskim, jak i amerykańskim. Gustom zagranicznej klienteli odpowiadały przedstawienia o orientalnym zabarwieniu. W jednym z listów Brandt pisał, że nie może udostępniać swoich prac na wystawy, ponieważ od razu znajdują one nowych nabywców (Dr Bonawentura Kopeć, Pogadanki monachijskie, „Kłosy” 1879, nr 720, s. 255).

Obraz prezentowany w katalogu jest stylistycznie najbliższy kompozycjom z tego okresu. Nokturnowe przedstawienia są w twórczości Brandta niezwykle rzadkością. Zanurzona w mroku scena może nawiązywać do często podejmowanej przez mistrza tematyki kresowej, dla której niewyczerpalnym źródłem inspiracji stała się podróż po rubieżach Rzeczypospolitej z 1874. Stepowy krajobraz, zabudowania o rustykalnym charakterze, flankują scenę centralną, którą można interpretować jako studium nocnego pożaru. Wartości stricte malarskie dominują nad treścią obrazu.





Pracownia Józefa Brandta w Monachium, 1889, fot. Carl Teufel

11 Ω Ψ

**ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI**  
1849-1915

"Nadchodząca burza", przed/lub 1908

olej/plótno (dublowane), 85 x 165 cm  
sygnowany p.d.: 'A Wierusz-Kowalski'  
na odwrociu na krośnie malarskim nalepka wystawowa odręcznie opisana tuszem:  
'11164 | Alfred | Wierusz Kowalski | ol | Nadchodząca burza'

estymacja:  
**1 400 000 - 2 000 000 PLN**  
331 000 - 473 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
Christie's, Amsterdam, październik 1997  
kolekcja prywatna, Londyn

**WYSTAWIANY:**  
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1908

**LITERATURA:**  
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1908, Warszawa 1909, s. 15





# NASTROJOWE MALARSTWO ALFREDA WIERUSZA-KOWALSKIEGO

Alfred Wierusz-Kowalski rozpoczął kształcenie w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, skąd przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych do Dreżna i w końcu do Monachium. Po przejściowym pobycie w pracowni Alexandra Wagnera na tamtejszej Akademii, uczył się malarstwa w prywatnej pracowni Józefa Brandta. Dzięki temu wykształceniu zdobył dużą popularność na rynku sztuki w Monachium, gdzie mieszkał i stworzył pracownię, stając się czołowym przedstawicielem polskiej kolonii artystycznej. Przyjaźnił się z Władysławem Czachórskim czy Józefem Chelmońskim, pomagał też młodszemu artyście, między innymi Oldze Boznańskiej. W 1890 otrzymał honorową profesurę Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium.

Dzieła stworzone przez artystów polskiej kolonii artystycznej cieszyły się powodzeniem na niemieckim rynku sztuki przełomu XIX i XX wieku. Sukces komercyjny zapewniły Wieruszowi-Kowalskiemu sceny rodzajowe przedstawiające życie na polskiej prowincji. Przyczynkiem do zajęcia się tą tematyką była długa i ciężka podróż szesnastoletniego artysty z rodzicami z Suwałk do Kalisza. Z tej podróży zachował się szkicownik przedstawiający krajobrazy polskie, budynki wiejskie, małomiasteczkowe widoki, chłopów przy pracy na roli, ich wozy, konie. Artystę interesowały przeprawy przez rzekę, zajazdy czy stacje pocztowe. Do swojej sztuki zaczął inkorporować te tematy od lat 70. XIX stulecia. W 1897 kupił w Polsce majątek Mikorzyn, do którego często wyjeżdżał i gdzie odbywał studia plenerowe. Sceny rodzajowe Wierusza-Kowalskiego zdobyły sobie uznanie dzięki realistycznemu oddaniu szczegółów kostiumograficznych polskiej wsi oraz krajobrazu. W swoim malarstwie opierał się nie tylko na własnych obserwacjach. Posiłkował się też fotografiami, zbiorem rekwizytów kupowanych na polskich wsiach, posiadał również wypchane modele wilków, które często malował.

Sceny przedstawiane przez artystę sprawiają wrażenie przypadkowych, uchwyconych momentów. Po głębszej analizie zauważyć można, że obrazy Wierusza-Kowalskiego są starannie reżyserowane i kadrowane. Widać to na przykład na obrazach „Wypadek w podróży Przyjazd karetki pocztowej” z 1873. Każda kompozycja malarza jest zrównoważona i przemyślana, dzięki czemu znakomicie czytelna jest historia opowiedziana na obrazie. Uwagę widzów i krytyków artystycznych zwraca precyzja i anatomiczna dokładność, z jaką Wierusz-Kowalski malował konie w ruchu, co świetnie ilustruje „Sanna nocą”, czy inne obrazy z tego czasu: „Litewska sanna” z 1884 czy „Konie poniosły” z 1890. Wierusz-Kowalski jest też mistrzem budowania napięcia poprzez rozkład barw oraz grę światła. Bardzo często przedstawia on zmierzch, deszcz czy śnieg oświetlone przez słoneczne refleksy lub sztuczne, punktowe światło dyliżansów czy świec. Najlepszym tego przykładem jest prezentowany w katalogu obraz „Nadchodząca burza”, na którym para zaprzęgów ucieka przed żywiołem. Wierusz-Kowalski podobnie jak na innych swoich obrazach ukazał ludzi przestraszonych, uciekających i walczących z zachwycającym realizmem. Dynamizm podbity jest fakturą płótna, na które farba nakładana jest impastowo, z użyciem szpachli.

Omówione obrazy cieszyły się ogromnym zainteresowaniem wśród monachijskiej Kunsthandlerów, polskich i zagranicznych kolekcjonerów. Jak wspominała Olga Boznańska: „Co tylko malował, zaraz zabrali Niemcy. Opowiadano, że zarabiał 40 000 marek rocznie! Czy podobały mi się jego obrazy? Gdzie tylko widzę talent, zaraz mnie interesuje. I tu widziałam duży talent. W tych obrazach był charakter, było dużo życia” (za: Adolf Nowaczyński, U Olgi Boznańskiej w Paryżu, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 42, s. 805). W wielu katalogach przedstawiany był jako najważniejszy reprezentant polskiego środowiska w Monachium. Uwagę krytyków i marszandów zwróciły egzotyczne sceny rodzajowe oddane w mistrzowski, realistyczny sposób, opowiadające odległe historie i czarujące widzów bajkową aurą.



Pracownia Alfreda Wierusza-Kowalskiego w Monachium, 1889, fot. Carl Teufel

12 Ω Ψ

**BOHDAN KLECZYŃSKI**

1851-1916

**Wyjazd na polowanie na Podolu, 1888**

olej/plótno (dublowane), 60 x 100 x 3 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Bohdan Kleczyński 88.'

estymacja:  
**130 000 - 180 000 PLN**  
31 000 - 43 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
dom aukcyjny Phillips, Suffolk, Wielka Brytania, marzec 2001  
kolekcja prywatna, Londyn

**WYSTAWIANY:**  
Glaspalast, Monachium, 1888 (?)

**LITERATURA:**  
porównaj: Janusz Derwojed, Kleczyński Bohdan w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.), tom IV, Wrocław 1986, s. 5  
porównaj: Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstaussstellung (Münchener Jubiläumsausstellung) im Königl. Glaspalaste zu München 1888, Monachium 1888, s. 67, nr kat. 1384



Szczególnie po połowie XIX stulecia niemalże każdy polski twórca traktujący poważnie swoje wykształcenie, trafiał tutaj. Lista nazwisk stanowi znaczną część malarskiego panteonu XIX wieku. Wystarczy wymienić artystów takich jak: Józef Brandt, Juliusz Kossak, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Albert Chmielewski, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Bohdan Kleczyński, Alfred Wierusz-Kowalski, Włodzimierz Łoś, Władysław Czachórski, Julian Maszyński czy Maurycy Gottlieb. Jedni zostawali tu na dłużej, odnosząc wielki sukces (Józef Brandt, Władysław Czachórski), inni przyjeżdżali i odjeżdżali, by szukać powodzenia gdzieś indziej (Józef Chełmoński czy Henryk Siemiradzki). Monachium, nazywane niekiedy Atenami nad Izarą, przyciągało adeptów sztuki z racji na bujny rozkwit życia i kształcenia artystycznego w XIX stuleciu. W 1808 król bawarski Maksymilian I powołał do życia Królewską Akademię Sztuk Pięknych. Program jego i jego następców zakładał uczynienie z Monachium nowej stolicy sztuki. W ciągu

kolejnych dekad otrzymało nową szatę architektoniczną przypominającą klasyczną architekturę Grecji i Rzymu czy renesansową w wydaniu florenckim. Studentów przyciągała do Aten nad Izarą aura miasta liberalnego artystycznie ze zbiorami sztuki w Starej i Nowej Pinakotece, licznymi galeriami sztuki, Kunsthandlerami i międzynarodową klientelą.

Bohdan Kleczyński, znakomity przedstawiciel polskiej kolonii artystycznej w Monachium, znalazł się w Niemczech na początku lat 70. XIX wieku. Jego wyjazd nie miał związku ze sztuką, przyszedł malarz bowiem studiował w Heidelbergu ekonomię. Artystyczną edukację rozpoczął dopiero około 1876 w Warszawie, w popularnej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Krótko uczył się we Florencji, aby przenieść się do Monachium w 1880, gdzie uczył się w Akademii Sztuk Pięknych oraz pracowni Józefa Brandta. Ten nieformalny przywódca polskiej kolonii artystycznej nad Izarą wywarł

na Kleczyńskiego przemożny wpływ – zarówno jeśli chodzi o podejmowane tematy, jak i repertuar środków malarskich. Malarstwo Kleczyńskiego zdradza również pokrewieństwo z wczesną fazą twórczości Józefa Chełmońskiego i sztuką Alfreda Wierusza Kowalskiego. W Niemczech artysta malował, podobnie jak inni polscy „monachijczycy”, sceny rodzajowe: kuligi i sceny myśliwskie osadzone przeważnie na ukraińskich stepach. Swoje prace sprzedawał przede wszystkim za granicą: w Anglii i Niemczech. Jego prace cieszyły się wzięciem wśród klienteli amerykańskiej i były nabywane do tamtejszych kolekcji.

W prezentowanym dziele artysta podejmuje niezwykle popularny wśród polskich monachijczyków temat wyjazdu na polowanie. Motyw polowań, zakorzeniony w tradycji ziemiańskiej i szlacheckiej, zajmował istotne miejsce w sztuce polskiej XIX wieku. Był on nie tylko zapisem rozrywki elit,

ale także symbolem dawnego porządku społecznego oraz więzi człowieka z naturą. Sceny myśliwskie ukazywały zarówno dynamikę pogoni i napięcie starcia z dziką zwierzyną, jak i malownicze momenty odpoczynku czy powrotu z łowów. Temat ten podejmowali tacy artyści jak: Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski czy Juliusz Kossak. Łączyli oni temat polowań z tradycją rodzajową i batalistyczną, podkreślając ruch, dramatyzm i charakter zbiorowej przygody. Pojawiały się również przedstawienia bardziej kameralne, nasycone realizmem, w których ważną rolę odgrywał pejzaż – tło dla myśliwych i ich psów. Obraz Kleczyńskiego należy do drugiej grupy. Artysta ukazał spokojnie sunące zaprzęgi przez zimowy krajobraz w kierunku miasteczka na Podolu. Myśliwi siedzą w sianach z psem myśliwskim i spokojnie kontemplują otaczającą ich przyrodę. Artysta z mistrzostwem oddał anatomię koni w ruchu oraz z ogromną precyzją detale stroju myśliwych i uprzęży koni, a także roślinności przedzierającej się przez śnieg.



13 Ω Ψ

JÓZEF RYSZKIEWICZ

1856-1925

"Odwiedziny w obozie powstańców", 1881

olej/plótno (dublowane), 74 x 139 cm  
sygnowany, datowany i opisany p.d.: '1881 r. 3 Maja | Józef M. Ryszkiewicz w Monachium'  
na odwrociu na krośnie opis pracy, informacja o literaturze i wystawie oraz opis własnościowy:  
'JOZEF VON RYSZKIEWICZ 1856-1925 | 'A VISIT IN THE PARTISAN CAMP IN THE YEAR 1863' (ODWIEDZINY  
W OBOZIE POWSTAŃCÓW) | S. D. 3 MAY w MONACHIUM (MÜNCHEN) 1881 | LITERATURE: DOBROWOLSKI,  
VOL. II, p. 200 | EXHIBITED - CRACOW EX. 1881'

estymacja:  
**120 000 - 180 000 PLN**  
28 000 - 43 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Londyn, od 1972

**WYSTAWIANY:**  
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1881

**LITERATURA:**  
Joanna Białynicka-Birula, Jolanta Różalska, Ryszkiewicz Józef M. [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających  
(zmarłych przed 1966 r.), tom IX, red. Małgorzata Biernacka, Warszawa 2013, s. 400  
Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie 1764-1939, tom II, Wrocław, Kraków 1960, s. 148





Obraz Józefa Ryszkiewicza „Odwiedziny w obozie powstańców” z 1881 roku przedstawia scenę silnie zakorzenioną w pamięci o powstaniu styczniowym. Artysta ukazuje moment spotkania w obozie powstań-  
czym, położonym na bezkresnym, jesienno-zimowym pustkowiu. Teren, porośnięty wyschniętymi roślinami i pozbawiony drzew, potęgu-  
je wrażenie surowości i ciężkich warunków życia, w jakich przebywali walczący powstańcy. Na pierwszy plan wysuwają się konie: para  
jasnych, niespokojnych zwierząt ciągnie wóz, którym przybywa grupa  
odwiedzających. Jedna z kobiet wysiadająca z powozu, ubrana w czer-  
woną suknię, stanowi wyraźny akcent barwny w przygaszonej kompo-  
zycji i przyciąga uwagę widza jako centralna postać sceny. Wokół wozu  
zgromadziło się kilku powstańców, którzy zdają się witać przybyszy  
z autentyczną serdecznością. Wśród nich stoi młody chłopiec w żółtej  
kamizelce, co przypomina, że powstanie styczniowe było zrywem, do

którego garnęli się przedstawiciele różnych grup społecznych i wielu  
pokoleń. Po prawej stronie obrazu widzimy zwartą grupę jeźdźców,  
pogrążonych w ożywionej rozmowie lub w spontanicznym okrzyku  
powitalnym. Ich konie są niespokojne, unoszą pyski, jakby wyczuwały  
napięcie chwili. Ryszkiewicz wiernie oddaje charakter ruchu, dynamikę  
partii końskich sylwetek. Z lewej strony kompozycję równoważą opusz-  
czone wozy z sianem i dwa konie. Atmosferę sceny buduje chłodne,  
przydymione niebo, przesyczone szarością i bladym różem, jakby mię-  
dzy zmierzchem a świtem. Mimo że obraz powstał kilkanaście lat po  
klęsce powstania, nosi wyraźne piętno epoki powstańczej. Odczuwalna  
jest tu nostalgia, idealizacja i budowanie mitologii narodowej opartej na  
ofierze i braterstwie.

Józef Ryszkiewicz kojarzony jest głównie z Monachium jako kolejna  
już generacja polskich artystów nad Izarą, ale najtrwalej związany był  
z Warszawą. Tutaj kształcił się w Klasie Rysunkowej pod kierunkiem  
Wojciecha Gersona i Cypriana Lachnickiego. Stąd wyruszył na „małe  
akademickie tournée”, które było czymś typowym dla uzdolnionych  
artystów tego czasu. Zaczęło się ono od dwóch lat spędzonych w Peters-  
burgu (1875-77). Tutaj uczył się u malarza scen batalistycznych Bog-  
dana Willewaldego. Artysta tworzył monumentalne sceny batalistyczne  
sławiące potęgę rosyjskiego wojska. Polityczne różnice nie stwarzały  
jednak przeszkód, by wykształcić w swojej pracowni kilku przynajmniej  
polskich malarzy: Józefa Bałzukiewicza, Wiktora Mazurowskiego,  
Józefa Brodowskiego i Antoniego Kamińskiego. W 1879 Ryszkiewicz  
przeniósł się na studia do Monachium, gdzie pozostał do 1882. Artysta  
uczył się wówczas u Alexandra Wagnera i zetknął z wieloma polskimi

twórcami. Tutaj uczył się malowania pejzażu, ale też charakterystycz-  
nego, nieheroicznego i często aluzyjnego opisu polskiej historii (na tle  
polskiego i ukraińskiego pejzażu). Najsilniejsze wrażenie wywarła na  
nim twórczość nieżyjącego już wówczas Maksymiliana Gierymskiego.

Po powrocie do rodzinnego miasta, Warszawy, Ryszkiewicz włączył się  
w żywy nurt ówczesnego życia artystycznego. Był nie tylko aktywnym  
twórcą, ale również organizatorem wystaw i krytykiem. Lista jego  
aktywności jest długa. Przez wiele lat (1910-12) był prezesem Warszaw-  
skiego Towarzystwa Artystycznego. Działal w Komitecie Towarzystwa  
Zachęty Sztuk Pięknych. Publikował recenzje w „Kurierze Niedziel-  
nym” oraz w „Słowie”. I dalej malował. Rok 1900 przyniósł najbardziej  
spektakularny malarski sukces w karierze artysty: brązowy medal na  
Wystawie Powszechnej w Paryżu za „Śmierć markietanki”.

14 Ω Ψ

STANISŁAW KSAWERY SZYKIER / SIEKIERZ

1860-1895

Zimowa przejażdżka, 1891

olej/deska, 18 x 30 cm  
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Szykier-Siekierz | Monachium 1891 '  
na odwrociu nalepka ze składy przyborów malarskich Winsor & Newton  
oraz nalepka inwentarzowa: 'No 118-b W&S | TA. [nieczytelne]'

estymacja:  
**10 000 - 15 000 PLN**  
2 400 - 3 600 EUR

POCHODZENIE:

Nadeau's Auction Gallery, Stany Zjednoczone, styczeń 2021  
kolekcja prywatna, Londyn

Stanisław Ksawery Szykier-Siekierz, urodzony w Warszawie w 1860, to mniej znany, ale równie utalentowany malarz kręgu monachijskiego. Ukończył studia w warszawskiej Klasie Rysunkowej i w wieku 22 lat wyjechał do Monachium, gdzie uczył się pod okiem Johana C. Hertericha w klasie antycznej (Antikenklasse), w której studenci czerpali inspiracje i wzorowali się na antycznych odlewach.

Artysta osiedlił się na stałe w Monachium, gdzie cieszył się popularnością na rynku sztuki i często prezentował swoje dzieła na wystawach Münchner Kunstvereinu. Władysław Wankie, polski malarz i krytyk artystyczny, donosił polskim czasopismom o rodakach wystawianych w Monachium, zaliczając dzieła Stanisława Ksawerego Szykier-Siekierza do najwybitniejszych z prezentowanych: „(...) Siekierza liliputowo małe obrazki końskie pomieszczone w galerii Fleischmanna posiadają bardzo dokładny rysunek i uderzają nadzwyczajną swą sumiennością wykonania” (Bez. [W. Wankie],

Listy z Monachium, „Sztuka” 1887, nr 1, s. 5, [w:] Halina Stępień, Artyści Polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914, 2003, s. 116).

Malarz brał także udział w wielu wystawach grupowych artystycznego stowarzyszenia secesja, organizowanych nie tylko w Monachium. Co ciekawe, Szykier-Siekierz wraz z całym gronem polskich artystów szkoły monachijskiej przeciwstawiał się sentymentalizmowi malarstwa niemieckiego i stawał na sferę realną, rozumianą przez nawet najprostszego widza, poprzez pobudzenie go do współprzeżywania sceny wraz z autorem. Oferowany na aukcji obraz pod tytułem „Zimowa przejażdżka” został namalowany w stonowanej paletcie barw, zgodnie z naturalistycznym stylem autora, gdzie jedynym kontrastem jest krwista czerwień koca leżącego na oparciu sań. Szykier-Siekierz jak mało kto potrafił zaprezentować dynamiczny ruch koni – mistrzowskim warszatem oddaje ciężar ciągnionych sań i prędkość zwierząt galopujących przez śnieg.



15 Ω Ψ

**HORACY VERNET**

1789-1863

"Wnętrze starego zamku służącego Polakom dołączającym do armii za stajnię", 1812

olej/plótno (dublowane), 54 x 64 cm  
sygnowany i datowany z prawej strony: 'Horace Vernet 1812'  
na odwrociu na ramie nalepka firmy ramiarskiej Barnby Bendall & Co. Ltd.'  
oraz dwie mniejsze papierowe nalepki z numerami: '10060' i 'VII34'

estymacja:  
**250 000 - 350 000 PLN**  
59 000 - 83 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
Sotheby's, Londyn, listopad 1988  
kolekcja prywatna, Londyn

**WYSTAWIANY:**  
Salon, Paryż, 1812

**LITERATURA:**  
Catalogues of the Paris Salon 1673 to 1881, tom 1810-1812, red. Horst Woldemar Janson, Nowy Jork, Londyn, 1977, s. 103,  
nr kat. 955 (jako „Intérieur d'un vieux château servant d'écurie a des Polonais rejoignant l'armée”)



# POLSKO-FRANCUSKIE WIĘZI

Horace Vernet, jeden z najwybitniejszych francuskich malarzy batalistycznych XIX wieku, pozostaje artystą, który w wyjątkowy sposób potrafił łączyć realizm obserwacji z romantyczną aurą heroizmu. Prezentowany obraz, wystawiony na Salonie Paryskim w 1812, stanowi znakomity przykład tej umiejętności. Scena przedstawiająca polskich żołnierzy w stajennej scenerii zawiera zarówno elementy codzienności wojennej, jak i subtelne akcenty podkreślające niezwykłość polskich formacji kawaleryjskich w epoce napoleońskiej. Nie jest przypadkiem, że Vernet tak często sięgał po motywy związane z polskimi ułanami czy szwoleżerami – ich egzotyczna dla Francuzów elegancja, sława nienagannej odwagi oraz silna symbolika patriotyczna fascynowały go przez wiele lat.

Zainteresowanie artysty Polakami wynikało nie tylko z jego pasji dokumentowania armii napoleońskiej, lecz także z autentycznej sympatii, jaką darzył żołnierzy księcia Józefa Poniatowskiego. Poniatowski – bratanek ostatniego króla Polski, bohater narodowy i jeden z najbliższych polskich żołnierzy Napoleona – stanowił dla Verneta figurę niemal mityczną. Francuski malarz wielokrotnie podkreślał charyzmę polskiego wodza, jego rycerskość, niezwykłą lojalność oraz zdolność wzbudzania oddania wśród żołnierzy. W opinii Verneta Poniatowski uosabiał zarazem romantycznego bohatera, jak i idealnego dowódcę kawaleryjskiego: pięknego, odważnego, konsekwentnego i wiernego zasadom honoru. Nic więc dziwnego, że artysta wielokrotnie podejmował temat polskich jednostek, które rozślawiły się szczególnie po słynnym szarżowaniu pod Somosierrą w 1808.

Obraz z 1812 roku, choć nie przedstawia bezpośrednio Poniatowskiego, jest odzwierciedleniem jego świata – świata polskich ułanów w służbie cesarza Francuzów. Widzimy na nim scenę pozornie zwyczajną: jeźdźcy przygotowujący się do wymarszu, odpoczynek w starym zamku przystosowanym do stajni, konie w świetle wpadającym z otwartych drzwi. Jednak to właśnie takie ujęcia – intymne, pełne ciepła, a zarazem świadczące o dyscyplinie i gotowości – najlepiej oddają szacunek, jaki Vernet żywił do polskiego żołnierza. Jasny koń na pierwszym planie, z finezyjnie malowanym czaprakiem

i szablą przypiętą do siodła, symbolizuje zarówno elitarność, jak i legendarną mobilność polskiej kawalerii. Postacie ułanów malowane są z fotograficzną dokładnością: charakterystyczne czapki, proporczyki, elementy umundurowania – wszystko to składa się na swoisty dokument epoki.

Co ciekawe, zainteresowanie Verneta Polską i polskimi tematami miało również konsekwencje w środowisku artystycznym. Znajomość francuskiego batalisty z rodziną Kossaków stanowi istotny element tej historii. Juliusza Kossaka, późniejszego mistrza polskiego malarstwa historyczno-batalistycznego, łączyła z Vernetem osobista relacja. Młody Kossak został przyjęty do atelier Verneta i czerpał silną inspirację z twórczości swojego nauczyciela. Jego dynamiczne kompozycje bitewne, miłość do scen kawaleryjskich i realizm obserwacji wywarły silne piętno na rozwoju stylu Juliusza, a także całej późniejszej linii Kossaków, która na stałe weszła do kanonu polskiego malarstwa patriotycznego. Kontakty Kossaka z Vernetem były na tyle bliskie, że Francuz został ojcem chrzestnym Wojciecha Kossaka, najstarszego syna Juliusza.

Obraz wystawiony na Salonie Paryskim w 1812 roku stanowił więc nie tylko element kariery samego Verneta, lecz także wizytówkę polskiej kawalerii w centrum ówczesnego świata artystycznego. Rok 1812 – czas kampanii rosyjskiej, apogeum i zarazem początku końca potęgi Napoleona – był momentem, w którym zainteresowanie wojskami sojuszniczymi Francji osiągnęło szczególne natężenie. Publiczność paryska z fascynacją przyglądała się egzotycznym wojskom imperium, a polscy ułani należeli do najbardziej podziwianych formacji. Obraz Verneta przyciągał uwagę nie tylko jako dzieło wysokiej klasy, ale również jako dokument pewnego mitycznego sojuszu – więzi, która połączyła Francję i Polskę w epoce napoleońskiej. Vernet utrwalił na płótnie nie tylko realistyczne sylwetki ułanów, lecz również emocjonalny portret narodu, którego heroizm podziwiał. W ten sposób jego twórczość, powstała na styku dwóch kultur, stała się jednym z najcenniejszych wizualnych świadectw polsko-francuskich relacji w XIX wieku.



Horacy Vernet, Bitwa pod Samosierrą, 1816, Muzeum Narodowe w Warszawie

16 Ω Ψ

JAN ROSEN

1854-1936

Napoleon i jego wojsko oglądający płonące miasto, 1909

olej/plótno (dublowane), 50,4 x 72,5 cm  
sygnowany p.d.: '[bardzo słabo zachowana sygnatura]' oraz wtórnie sygnowany i datowany śr.d.: 'J. Rosen | 1909'  
na odwrociu ramy opisany białą kredą: 'L. Gallait'

estymacja:  
**20 000 - 30 000 PLN**  
4 800 - 7 100 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Londyn

Jan Rosen urodził się w 1854 w Warszawie i tam też zmarł w 1936. Już od najmłodszych lat wiele podróżował po Europie. Jako dziecko pobierał nauki rysunku w Dreźnie u Henryka Redlicha oraz w Warszawie u Franciszka Kostrzewskiego. Następnie udał się na studia do Monachium, gdzie na począt-ku listopada 1872 zapisał się do Antikenklasse na monachijskiej akademii i zaprzyjaźnił się z innymi polskimi artystami, między innymi z Alfredem Wierusz-Kowalskim, Władysławem Czachórskim, Antonim Kozakiewiczem czy braćmi Chmielowskimi oraz Gierymskimi, ale także wieloma innymi. Podczas pobytu nad Izarą pobierał nauki także w prywatnej pracowni Józefa Brandta, a w 1891 został nadwornym malarzem dworu petersburskiego. Przez wiele lat mieszkał we Francji oraz w Szwajcarii, jednak już w 1921 powrócił do Polski.

Oferowany obraz przedstawiający Napoleona i jego wojsko oglądające płonące miasto został namalowany w 1909, najprawdopodobniej podczas pobytu malarza w Lozannie. Rosen miał w Szwajcarii pracownię, gdzie stworzył wiele dzieł w okresie przedwojennym – na zlecenie petersburskie-go dworu, jak i, przede wszystkim, dla własnej przyjemności. Wśród ulubio-nych tematów malarskich podejmowanych przez artystę z pewnością można wymienić sceny batalistyczne właśnie z czasów napoleońskich, a także sceny z okresu powstania listopadowego czy ogólnie ujmowane przedsta-wienia koni. Temat podbojów Napoleona malarz podejmował często – przed I wojną światową stworzył kilkadziesiąt prac. Nie jest do końca wiadome, jaką scenę przedstawia prezentowany obraz – Napoleon wraz z generałami patrzy ze wzniesienia na wojsko wchodzące do miasteczka. Cesarz podziwia płonące domy, ostrzeliwane z armat położonych po jego lewicy. Rosen przedstawił scenę w bardzo naturalistyczny sposób, używając stonowanych barw skupiających się wokół beży i szarości.



17 Ω Ψ

## WALERY BROCHOCKI

1847-1923

**Pejzaż zimowy z nosiwodą**, 1880

olej/ płótno (dublowane), 76 x 116 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'Walery Brochocki | 1880.'

estymacja:  
**70 000 - 100 000 PLN**  
16 600 - 23 700 EUR

**POCHODZENIE:**  
Bonhams, Londyn, styczeń 2005  
kolekcja prywatna, Londyn

Walery Brochocki uczył się u pejzażysty Christiana Breslauera w warszawskiej Klasie Rysunkowej w latach 1866-68, którą opuścił jako jeden z wyróżniających się absolwentów. W kolejnych latach przebywał w Monachium, studiując na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz współtworząc tamtejszą polską kolonię artystyczną. Poświęcił się wyłącznie malarstwu krajobrazowemu. W Bawarii pozostawał do około 1877 roku, gdzie jego „polskie motywy” miały cieszyć się dużą popularnością wśród międzynarodowej klienteli Aten nad Izarą. Następny, trzyletni pobyt w Paryżu umożliwił Brochockiemu zapoznanie się z twórczością innowatora malarstwa francuskiego, Charles-Françoisa Daubigny. Wpływ jednego z Barbizończyków jest widoczny w późniejszych obrazach Polaka, z których wyłania się reinterpretacja koncepcji odchodzenia od idealizacji natury, a w zamian przypatrywanie się jej z uwagą. Podczas późniejszych podróży do Besarabii, na Podole i Litwę, artysta wybierał do swoich prac kadry potencjalnie niezbyt malownicze i ubogie, aby tym bardziej podkreślić wyjątkowość danego regionu i zgodnie z koncepcją Szkoły z Barbizon odkryć ukrytą w nim poezję i prawdę życia. Podczas pobytu w Paryżu, Brochocki mógł

się zainspirować od Daubigny’ego nie tylko nowoczesną teorią malowania pejzażu, ale także praktyką. Mianowicie tworzył swoje obrazy w plenerze za pomocą swobodnych, szerokich pociągnięć pędzla, zrywając z akademicką sztywnością i dodatkowo przenosząc na płótno część ekspresji drzemiącej w artyście.

Prezentowany obraz ukazuje zimowy pejzaż wiejski ze śnieżną drogą, rozrzuconymi chałupami krytymi strzechami, samotnym drzewem, polami przysypanymi śniegiem. Na pierwszym planie widzimy postać kobiety niosącej wiadra, dalej wóz zaprzężony w konie. Kompozycja jest spokojna, statyczna, a jej rytm prowadzi wzrok w głąb wsi, ukazanej w szaro-białej tonacji. Ołowiane, jednolite niebo uwydatnia atmosferę ciszy i zimowego spokoju. Obraz znakomicie wpisuje się w estetykę szkoły monachijskiej, która ceniła stonowaną paletę barwną, realistyczne ujęcia codzienności i nastrojowy pejzaż. Zimowa wieś przedstawiona jest tu w chłodnych szarościach i bielach, z miękkim, rozproszonym światłem podkreślającym nastrojowość sceny.



18 Ω Ψ

## JANUARY SUCHODOLSKI

1797-1875

Giermek Sobieskiego, około 1853

olej/plótno (dublowane), 68 x 52 cm

porównaj: January Suchodolski, Giermek Sobieskiego, 1853, Muzeum Narodowe w Warszawie,

nr inwentarzowy: MP 4691 MNW

estymacja:

**50 000 - 80 000 PLN**

11 900 - 19 000 EUR





Po upadku Rzeczypospolitej w 1795 i zajęciu Warszawy przez Prusaków lokalny system artystyczny zawalił się. Kilku zamożnych magnatów uciekło do Wiednia bądź Petersburga, kilka rodzin wyjechało do swoich wiejskich majątków, pozostawiając tym samym pracujących dla nich dotychczas artystów bez źródła dochodów. W kolejnej dekadzie obserwujemy exodus ludzi sztuki z miasta. Warszawski rysownik i dekorator Jan Piotr Norblin po krótkim epizodzie w Dębicach i Puławach zdecydował się wrócić do Francji, malarz Jan Rustem i rzeźbiarz André Le Brun przenieśli się na stałe do Wilna, młody Aleksander Orłowski po krótkiej pracy dla księcia Józefa Poniatowskiego na zawsze wyjechał do Petersburga. Z miasta stopniowo wyjeżdżali też artyści „drugiego garnituru”, inni decydowali się zmienić zawód (nadworny pejzażysta Stanisława Augusta, Zygmunt Vogel, został nauczycielem rysunku w szkole wojskowej, a rytownik Karol Groll – biznesmenem). Ci, którzy zdecydowali się zostać i trwać przy obranym wcześniej zawodzie, mieli poważne problemy finansowe: Bacciarelli płakał ponoć ze wzruszenia za każdym razem, gdy Czartoryscy zlecali mu wykonanie nawet drobnej pracy. Fatalnej sytuacji świata sztuki nie zmieniło powstanie Księstwa Warszawskiego (1807), ani później Królestwa Polskiego (1815) – oba mierzyły się bowiem z poważniejszymi problemami niż budowanie systemu państwowego mecenatu i jeśli już skore były inwestować w sztukę, to raczej w publiczne pomniki niż artystów malarzy. Pojawienie się na carskim uniwersytecie niewielkiej komórki o nazwie „Wydział Sztuk Pięknych” nieznacznie tylko poprawiło tę sytuację.

W takich właśnie niesprzyjających warunkach swoją przygodę ze sztuką zaczynał January Suchodolski. Z rysunkiem zetknął się nie w szkole artystycznej, ale w Korpusie Kadetów, który oferował przyszłym wojskowym kurs przygotowujący do posługiwania się rysunkiem inżynieryjnym. Suchodolski już po rozpoczęciu regularnej służby w wojsku amatorsko zajmował się malarstwem i wystawił kilka swoich prac na pierwszych publicznych wystawach malarstwa organizowanych ówczasie w stolicy. Prawdziwe studia rozpoczął jednak dopiero w wieku 35 lat, kiedy po klęsce powstania listopadowego wyjechał do Rzymu i został wzięty pod skrzydła słynnego francuskiego artysty, Horace’a Verneta.

Powrót Suchodolskiego do Polski był dla warszawskiego środowiska artystycznego zjawiskiem przełomowym, które porównać można chyba tylko do powrotu Antoniego Brodowskiego (słynnego klasycysty i ucznia Davida) z Paryża w 1815. Suchodolski przynosił bowiem do Warszawy powiew wielkiego świata (w Rzymie obracał się nie tylko w kręgu Verneta, ale też Thorvaldsena i niemieckich Nazareńczyków) oraz nowy model plastyczny. Słusznie okrzyknięto go „polskim Vernetem”, a więc artystą, który potrafi tworzyć obrazy mistrzowsko imitujące rzeczywistość i „porcelanowo” wykonane, a przy tym podejmujące aktualną tematykę – niosącą treści patriotyczne lub osadzone w nieodległej rzeczywistości wojen napoleońskich. Suchodolski był jednak kimś więcej niż tylko apostołem przynoszącym nad Wisłę plastyczne nowinki. Przeszczepił on u nas także specyficzny model relacji, które artysta utrzymuje ze światem intelektualistów. Wiadomo, że zarówno w Rzymie, jak i w Warszawie malarz chętnie przyjmował u siebie ludzi pióra (w Wiecznym Mieście był u niego często Słowacki). Próbował też wprowadzić artystyczną ilustrację do polskiej książki i zdobył wydania poematów Byrona, Mickiewicza i Wincentego Pola. Co najważniejsze, bardzo szybko zdobył pozycję „wielkiego artysty” i autorytetu. Dotyczyło to nie tylko spraw sztuki sensu stricto (był malarzem, którego technice i talentowi nie można było nic zarzucić), ale roli, którą odgrywał w życiu artystycznym. Suchodolski był bowiem niezmordowanym organizatorem i przyczynił się zarówno do powołania Zachęty (1860), jak i Muzeum Sztuk Pięknych (1864). Dla artystów takich jak Gerson czy Simmler Suchodolski stanowił punkt odniesienia i drogowskaz informujący zarówno o tym, jak wygląda dobre malarstwo, jak i o roli, którą artysta może odgrywać w życiu nowoczesnego społeczeństwa.

19 Ω Ψ

JAN STYKA

1858-1925

"Pejzaż z Palestyny. Widok na Betel", 1907

olej/plótno, 122,5 x 201 cm  
sygnowany p.d.: 'Jan Styka'  
na odwrociu na krośnie papierowa nalepka z opisem pracy tuszem: '26 | JAN STYKA | Paysage de Palestine'.  
okragły stempel z paryskiego salonu z 1907 oraz na płótnie fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka własnościowa:  
'Giovanna Styka Paolucci | Luigi Canina 6 | Paysage Palestine | 2.40 x 1.50 cm | [w okręgu] 9 | nieczytelne'  
na krośnie opisany: 'PALESTINE LANDSCAPE' oraz wskazówki montażowe

estymacja:  
150 000 - 250 000 PLN  
35 000 - 59 000 EUR

POCHODZENIE:  
kolekcja Joanny Styki Paolucci, córki artysty, Rzym  
kolekcja prywatna, Londyn, od ok. 1997

WYSTAWIANY:  
Salon, Paryż, 1907

LITERATURA:  
Catalogue illustré du Salon: peinture et sculpture, Paryż 1907, s. 31 (il.)





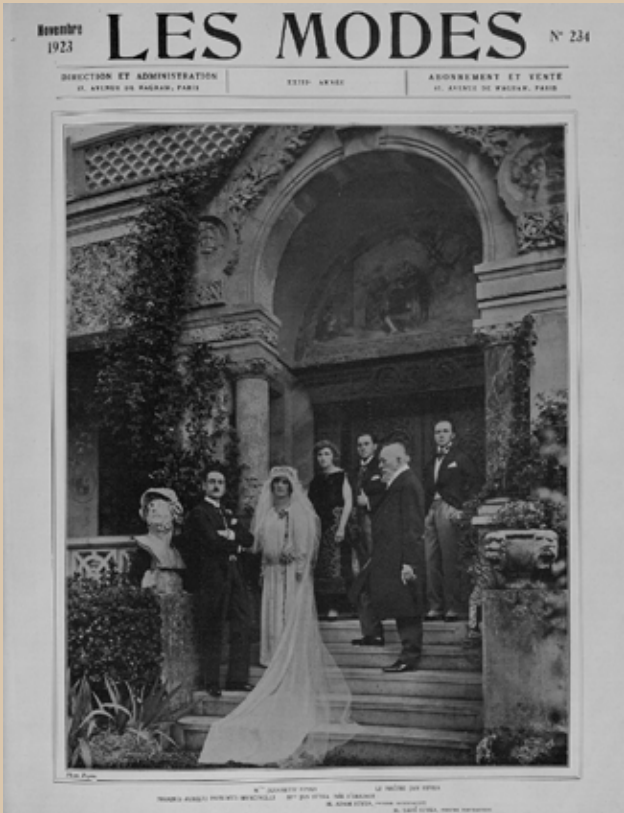
Jan Styka urodził się w 1858 we Lwowie jako syn ubogiego urzędnika czeskiego pochodzenia. W 1877 rozpoczął naukę na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Interesował się głównie malarstwem historycznym, jednak nie był to jedyny temat, jakiego się podejmował. Gdy mieszkał w austriackiej stolicy, obracał się przede wszystkim w polonijnych kręgach i zawierał liczne przyjaźnie z artystami – malarzami, ale także poetami.

W 1881 Styka wyjechał do Rzymu, gdy otrzymał Prix de Rome – francuską nagrodę stypendialną dla wybitnych młodych artystów. Tam malarz otoczony antycznymi ruinami, kościołami i muzeami zagłębił się w malarstwo o tematyce mitologicznej i starożytnej. Co ciekawe, pierwszy obraz stworzony we włoskiej stolicy wyrósł z lektury Juliusza Słowackiego, przedstawiający Lilię Wenedę prowadzącą ślepego ojca Derwida. W Rzymie także artysta zaprzyjaźnił się z Henrykiem Siemiradzkim – znajomość ta zainspirowała go do podjęcia historycznych kompozycji z czasów wczesnochrześcijańskich. Po krótkim pobycie w Rzymie otrzymał stypendium „Unii Lubelskiej” od Jana Matejki. Tęsknił za krajem i otrzymał bardzo ciepłe zaproszenie od mistrza, co spowodowało, że postanowił wyjechać z Rzymu. Przyjechał do Krakowa, gdzie rozpoczął ostatni rozdział edukacyjny i poczuł powołanie do stworzenia polskiego malarstwa religijnego. Tworząc w Krakowie, Styka bardzo zaprzyjaźnił się z Matejką – uważał go za figurę ojcowską, wręcz ubóstwiał swojego nauczyciela, porównując go do natchnionego ascety o wielkim duchu i wielkiej miłości do ojczyzny.

Okres krakowski Styki trwał do 1886, kiedy artysta zdecydował się wyjechać do Paryża. Po śmierci swojej pierwszej żony dwa lata wcześniej, Marii Ochrymowiczówny, którą znał jeszcze z czasów szkolnych oraz po poślubieniu Lucyny Olgiati, dawnej uczennicy z czasów, gdy nauczał rysunku w prywatnej szkole rysunku w Krakowie; szukał swojej drogi na nowo i postanowił spróbować swoich sił na zachodzie Europy. We Francji zawarł nowe znajomości – przede wszystkim z Józefem Chełmońskim i Teodorem Axentowiczem. Zainspirowany paryską sceną i sztuką, spędzał dużo czasu w plenerze i rozwijał swój warsztat pejzażowy. Styka malował w następnych latach wiele obrazów. Jego dzieła wystawiano na Salonie Paryskim w 1886 i 1888, jednak mocno zniecierpliwiła go sytuacja związana z zarobkami z malarstwa i w 1889 przeprowadził się do Kielc, a następnie do Lwowa. Od tego czasu Styka malował większe prace samodzielne – tworzył monumentalne obrazy patriotyczno-mistyczne w romantycznym nastroju. Wprowadził na polski grunt kompozycje gargantuiczne w postaci malarskich panoram, takich jak ukończona w 1894 „Panorama Racławicka”.

Koniec XIX wieku był dla malarstwa charakterystycznym okresem żenienia tematyki religijnej z realistycznymi elementami krajobrazów oraz strojów. Styka w 1895 wyjechał do Jerozolimy, aby studiować tamtejszy pejzaż – biblijne sceny przedstawione przez artystę łączą w sobie realizm rozległego jerozolimskiego krajobrazu z mistycznym patosem. W 1900 Styka ponownie przeniósł się do Paryża, gdzie tworzył obrazy do Salonu, które ugruntowały jego sławę nie tylko we Francji, ale na całym świecie. Dzieło o tytule „Pejzaż z Palestyny. Widok na Betel”, które przedstawiono po raz pierwszy właśnie na paryskim Salonie w 1907, prezentuje biblijne miasto leżące nieopodal Jerozolimy – po hebrajsku nazwa miasta znaczy dosłownie „Dom Boga”. Najstarsza wzmianka zawarta była w Księdze Rodzaju – Abraham postawił ołtarz, gdy jego wiara podległa próbie, właśnie obok miejscowości Betel. O tym miejscu śnił także Jakub, który na znak przymierza z Bogiem miał nadać miejscu właśnie tę nazwę. Oferowane dzieło z pewnością ukazuje mistrzostwo warsztatu Styki nabyte podczas licznych podróży, szczególnie wyprawy do Ziemi Świętej w 1895. Jest to obraz o tematyce religijnej, jednak ukazany pejzaż zawiera realistyczne elementy palestyńskiego krajobrazu. Paleta barw została utrzymana w raczej neutralnych tonach, przedstawiających w naturalistyczny sposób pustynną scenę biblijną.

Co ciekawe, pierwotnie był on własnością córki Jana Styki – Joanny, która w 1923 poślubiła markiza Aurelia Paolucci-Mancinelli. Ich ślub był dosyć głośnym wydarzeniem i fotografia dokumentująca to ważne rodzinne wydarzenie znalazła się w listopadzie tego roku na okładce francuskiego miesięcznika „Les Modes” („Les Modes”, nr 234, listopad 1923, Gallica). Ojciec Joanny urządził wesele w swojej pięknej posiadłości w Garches, o czym także pisano w magazynie – wzmianka w tak popularnym miesięczniku paryskim jeszcze bardziej ugruntowała jego sławę we Francji.



Ślub Janiny Styki z markizem Aurelio Paolucci Mancinelli w 1923 roku na okładce francuskiego czasopisma „Les Modes”



Jan Styka, ok. 1919-25



Jan Styka z żoną, córką i siostrzeńcem na Capri, ok. 1909

20 Ω Ψ

**JAN STYKA**

1858-1925

**Półakt blondynki**

olej/tektura, 41,5 x 32,5 cm

sygnowany l.d.: 'Jan Styka'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z paryskiego Salonu

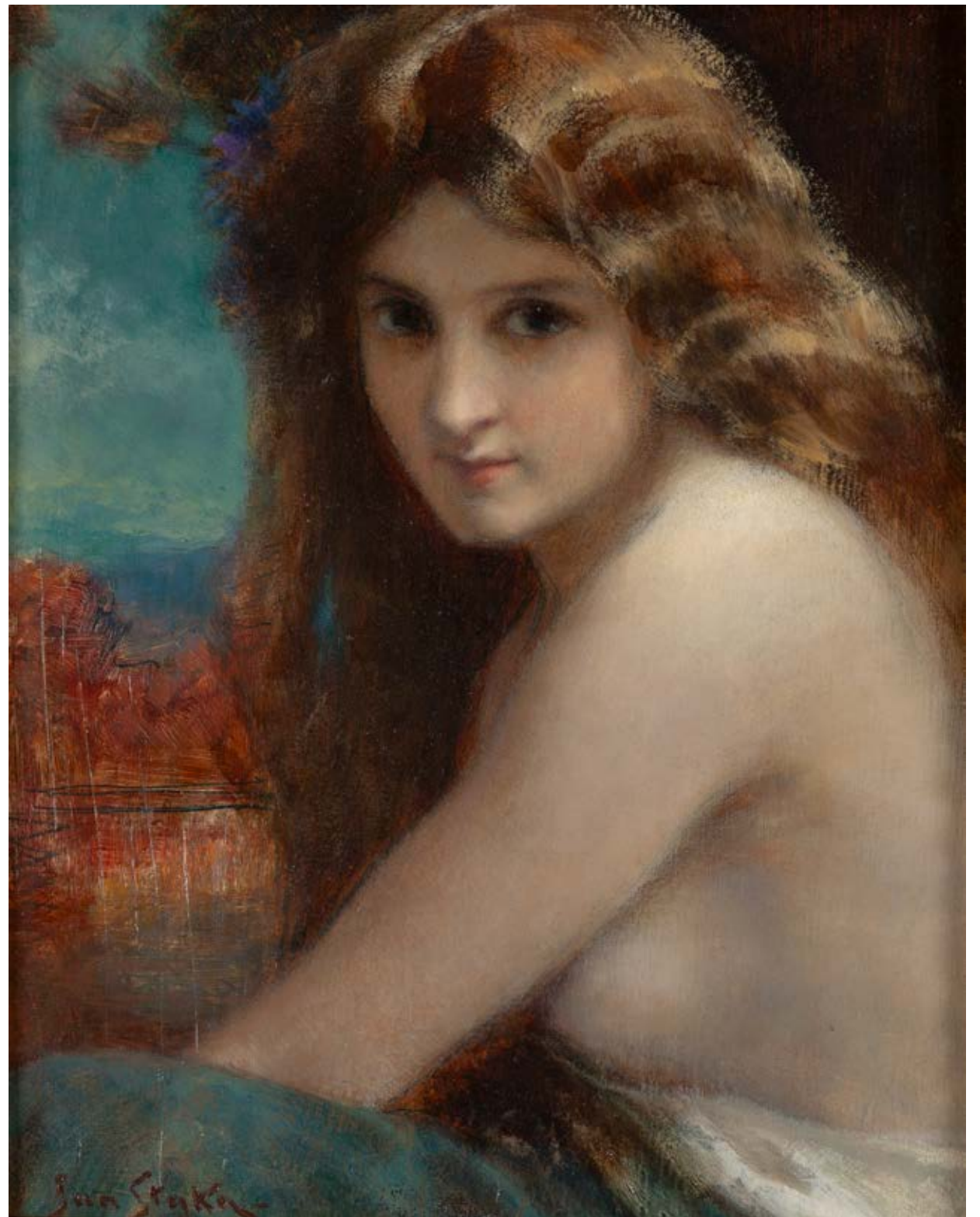
estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

9 500 - 14 200 EUR

**WYSTAWIANY:**

Salon, Paryż, data nieznana



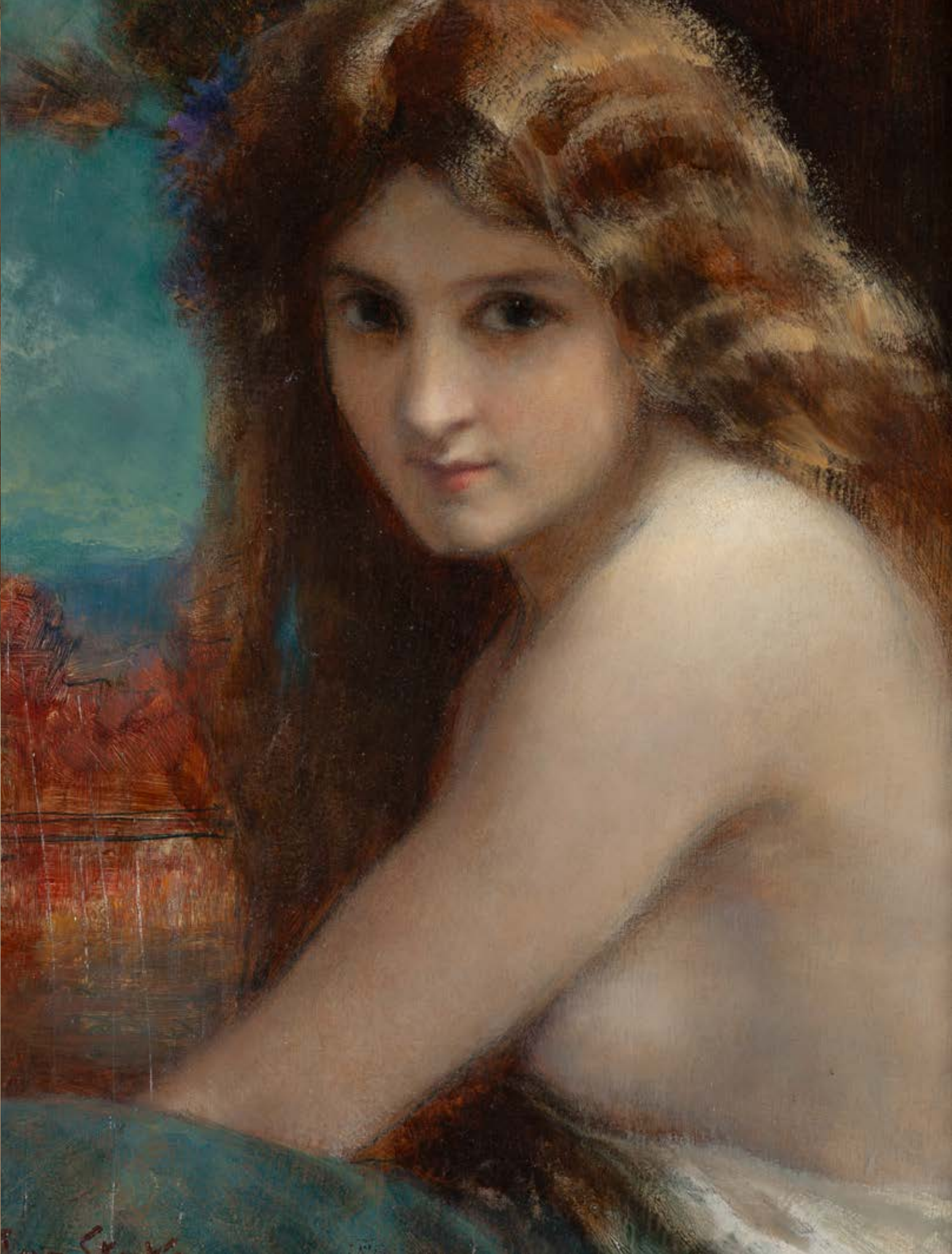
Jan Styka – nestor jednego z najbardziej znanych artystycznych rodów w historii polskiego malarstwa – należy do grona „arystokratów” sztuki przełomu XIX i XX wieku. Jego synowie, Tadeusz i Adam Styka, kontynuowali rodzinne tradycje, rozwijając własne kariery w Europie i Stanach Zjednoczonych, co uczyniło nazwisko Styka rozpoznawalnym również poza granicami kraju.

Jan Styka zdobywał wykształcenie artystyczne w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, następnie w Rzymie, by ostatecznie ukształtować swój styl w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. W latach 1882-85 studiował tam pod kierunkiem Jana Matejki, gdzie rozwijał swoje zainteresowania malarstwem religijnym i historycznym. W 1883 pełnił funkcję przewodniczącego komitetu jubileuszowego z okazji urodzin Matejki, czemu towarzyszyła wielka wystawa dzieł mistrza na Wawelu.

W 1886 Styka wyjechał do Paryża, gdzie jego kariera nabrała rozmachu. Od lat 90. XIX wieku realizował monumentalne panoramy historyczne, z których do dziś zachowała się najsłynniejsza „Panorama bitwy pod Racławicami” (1892-94), stworzona we współpracy z Wojciechem Kossakiem. Artysta zajmował się również ilustratorstwem – jego najbardziej znanym dokonaniem są ilustracje do „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza, wydawane w sześciu tomach przez Ernesta Flammariona od 1901.

Styka wiele podróżował i czerpał z tych wypraw inspiracje do swoich dzieł o tematyce biblijnej i historycznej. Szczególne znaczenie miała jego pierwsza podróż do Ziemi Świętej w 1895, która dostarczyła mu materiału ikonograficznego do monumentalnych kompozycji religijnych, takich jak „Golgota” czy „Chrystus przed Pilatem”. Jego prace cieszyły się ogromną popularnością na wystawach w całej Europie.

Najpełniej artysta wyrażał się w malarstwie historycznym – to ono stanowi dziś trzon jego bogatego dorobku. Portrety pojawiały się w jego twórczości rzadziej, dzięki czemu stanowią interesujący i wciąż nie w pełni zbadany aspekt jego działalności. Choć najczęściej kojarzony jest z monumentalnymi panoramami i tematyką religijną, Jan Styka nie stronił również od przedstawień aktu, który w sposób subtelnie sensualny wprowadzał także do swoich sztandarowych kompozycji o treści sakralnej. Prezentowany w katalogu „Półakt” doskonale ukazuje znakomity warsztat malarza. Migotliwe refleksy światła rozświetlające taflę kasztanowych włosów oraz perłową karnację zamyślonej modelki stanowią hołd artysty dla malarstwa dawnych mistrzów i ideałów renesansowego piękna.



21 Ω Ψ

## JAN CHEŁMIŃSKI

1851-1925

### Przejażdżka wzdłuż wybrzeża

olej/plótno (dublowane), 70,5 x 88,5 cm  
sygnowany p.d.: 'Jan V. Chełmiński'

estymacja:

**90 000 - 150 000 PLN**

21 000 - 35 000 EUR

#### POCHODZENIE:

Bonhams, Londyn, grudzień 1999

kolekcja prywatna, Londyn

W kulturze i sztuce polskiej sylwetka konia wydaje się szczególnie silnie zakorzeniona i ugruntowana. Być może dzieje się tak poprzez bieg wydarzeń historii – wojny, potyczki, bitwy, w których to zawsze obecne było to zwierzę. Genezy tego typu przedstawień upatrywać należy jednak nie na terenach Polski, a w odległej Bawarii. Akademickie malarstwo XIX stulecia, szczególnie w redakcji szkoły monachijskiej, postawiło na piedestale motyw konia jako wzór i temat, które podejmowały kolejne pokolenia tradycjonalistów. „Rola konia słusznie predestynuje to zwierzę do zajmowania specjalnego miejsca w malarstwie i wyodrębnienie jego obecności w nowym gatunku tematu, któremu należałoby dać nazwę 'koń w sztuce polskiej'”. To słuszne wyróżnienie, bo obecność konia w malarstwie jest jedynie wiernym obrazem jego działania w historii. Miarą popularności konia w Polsce pozostaje fakt, że nad ugruntowaniem w sztuce niniejszego tematu pracowała spora liczba malarzy. Jedni z nich poświęcali koniowi cały swój talent bez reszty, drudzy zaś w przypadkach koniecznej potrzeby...” (Marek Kwiatkowski, Polscy malarze koni, Warszawa 1991, s. 14). Jana Chełmińskiego, jednego

z naszych najwybitniejszych malarzy koni, określić należy zdecydowanie jako reprezentanta tej pierwszej grupy. Był to bowiem artysta cechujący się niezwykłą dbałością w odtwarzaniu sylwetek tych zwierząt. Ewidentnie na wybór tematu wpłynęły u niego predyspozycje, a nie jedynie kwestie zarobkowe, o czym zaświadcza dziś klasa jego kompozycji. Koń i jego otoczenie występują w wydaniu Chełmińskiego w odmiennej od innych artystów formie. Pojawiają się u niego tak popularne wówczas sceny batalistyczno-wojskowe, lecz brak mu ewidentnie znamiennej dla tego okresu fascynacji ludowością. Tę zastępują liczne sceny o charakterze rodzajowym z życia dworu i arystokracji. Najczęściej ukazywał w tym klimacie artysta wytworne towarzystwa podczas przejażdżek, polowania i sanny, w których to udział biorą wytworne damy i kawalerowie. Kolejną i bardzo istotną dla sztuki Chełmińskiego cechą staje się nastrojowość. Artysta na chłodno studiował sylwetki koni, które to zwykle zastygały w ruchu, pozwalając mu na swobodne i subtelne oddanie ich majestatycznej postury.



22 Ω Ψ

JAN CHEŁMIŃSKI

1851-1925

Napoleon z oficerami kawalerii na zwiadach w górach

olej/plótno naklejone na tekturę, 71 x 105 cm  
sygnowany l.d.: 'Jan V. Chełmiński'  
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy tuszem oraz nalepka z numerem: '296'

estymacja:  
**120 000 - 180 000 PLN**  
28 000 - 43 000 EUR

„A ów Szelmęski umiał zaiste wrazić się w pamięć paryżan. Przez szereg lat żadnego nie pominął salonu, przez szereg lat stroi im okna wystawowe najpotężniejszych ‘kunsthändlerów’, przez szereg lat kłóje ich w oczy czapami, które Francuzi nie radziby widzieć w towarzystwie Napoleona, przez szereg lat przekłada im przed oczy tragedię napoleońską — ba — ba — i od szeregu lat gra pierwsze skrzypce na rynku międzynarodowym”.

Wacław Gąsiorowski, Sylwetka Jana Chełmińskiego, „Wędrowiec” 1905 półr. I, s. 1888





Jan Chełmiński przy pracy, przed 1905



Reprodukcja obrazu Jana Chełmińskiego „Guadarrama”



Jan Chełmiński, artysta o niezwyklej energii i konsekwencji, należy do grona polskich malarzy, którzy potrafili zbudować swoją pozycję daleko poza krajem. Urodzony w Polsce, kształcony w Monachium i rozwijający karierę w Londynie oraz Nowym Jorku, wypracował unikalny styl, łączący skrupulatny historyzm, znakomite oko do detalu oraz wyjątkowe wycucie dramaturgii scen batalistycznych. Jego rozgłos nie wynikał jedynie z talentu, lecz także z dużej determinacji, by osiągnąć sukces. Artysta systematycznie uczestniczył w salonach, nawiązywał kontakty z kunsthändlerami oraz sumiennie pracował nad techniką.

Najmocniejszym i najbardziej rozpoznawalnym nurtem twórczości Chełmińskiego pozostały jednak obrazy o tematyce napoleońskiej. Artysta zafascynował się epoką Cesarza na długo przed osiągnięciem zawodowej dojrzałości. Już jego pierwsze prace zwracały uwagę precyzyjnym odtworzeniem mundurów, broni i akcesoriów wojskowych. Z czasem stał się jednym z najważniejszych malarskich interpretatorów legendy napoleońskiej na świecie. Kolekcjonerzy, zwłaszcza francuscy i amerykańscy, zabiegali o jego dzieła, widząc w nich nie tylko świetne malarstwo, lecz także autentyczność dokumentalną – rezultat lat studiów nad archiwaliami, oryginalnymi artefaktami i ikonografią epoki.

Chełmiński potrafił łączyć chłodną dyscyplinę historyka z temperamentem dramatopisarza. Jego sceny – pełne śniegu, błota, wiatru i bitewnego chaosu – nigdy nie były jedynie rekonstrukcją wydarzeń. Artysta z mistrzostwem budował nastroj i napięcie. W słynnych przedstawieniach odwrotu spod Moskwy czy pościgów kawalerii oddawał nie tylko realia kampanii, lecz także psychologiczny ciężar epopei napoleońskiej. Realizm przedstawień wynikał z dokładnych studiów malarza nad umundurowaniem i uzbrojeniem armii Napoleona. Jego pracownia przypominała raczej muzeum napoleońskie niż atelier. Wypełniały ją autentyczne elementy ekwipunku: kirsy, lance, czaka, szable, karabinki, proporce, rzemienie, a nawet manekiny ubrane w historyczne mundury. Chełmiński malował wyłącznie w otoczeniu przedmiotów epoki, wierząc, że tylko w ten sposób odda jej prawdziwy duch. Ta obsesyjna dbałość o realia stała się znakiem rozpoznawczym jego sztuki.

Twórczość Chełmińskiego z czasem rozwinęła się w imponujący cykl – swoiste malarskie „archiwum” Napoleona i jego armii. Pojawiały się w nim zarówno wielkie momenty epopei, jak i zwykłe sceny z życia żołnierzy: przemarsze, patrole, odpoczynek przy ognisku czy starcie z mało komfortowymi warunkami zimowej pory roku. Prezentowany w katalogu obraz ukazuje jedną z typowych dla Jana Chełmińskiego scen napoleońskich, w których historyczna dokładność łączy się z narracyjnością. Zimowy krajobraz, ujęty z drobiazgową dbałością o światło i fakturę śniegu, staje się tłem dla grupy kawalerzystów zatrzymujących się na górskiej drodze. Oficer na pierwszym planie, energicznie kierujący koniem, oraz trzej żołnierze w charakterystycznych mundurach gwardii świadczą o skrupulatnych studiach artysty nad realiami epoki. W centrum kompozycji widać postać na koniu wypatrującą czegoś w oddali. Najprawdopodobniej jest to zwiad przed dalszym marszem. Chełmiński buduje napięcie nie poprzez dramat bitewny, lecz poprzez atmosferę niepewności i trudu kampanii. Surowa natura, chłód i niebezpiecznie wysokie podkreślają heroiczny wymiar żołnierskiej wyprawy. Ukazana scena jest bardziej fantazją malarską, aniżeli reporterskim zapisem konkretnego momentu kampanii Napoleona. Wysokie góry sugerują, że jest to przeprawa przez Alpy, które wojska napoleońskie przemierzały podczas kampanii marengońskiej w maju 1800. Zimowa aura nie odpowiada jednak historycznej porze roku.

23 Ω Ψ

JAN CHEŁMIŃSKI

1851-1925

Oficer kawalerii

olej/plótno, 41 x 30,5 cm  
sygnowany l.d.: 'Jan V. Chełmiński'  
opisany na odwrociu na krośnie ołówkiem: 'Mr. Chelminski'

estymacja:  
**40 000 - 60 000 PLN**  
9 500 - 14 200 EUR

Prezentowany obraz Jana Chełmińskiego ukazuje scenę wpisującą się w jeden z najbardziej rozpoznawalnych nurtów jego twórczości – realistyczne, nastrojowe przedstawienia żołnierzy w codziennych sytuacjach. Artysta, znany z wyjątkowej dbałości o detale umundurowania oraz zamiłowania do tematów wojskowych, tworzy tu obraz intymny i zarazem pełen sugestywnej atmosfery. Na pierwszym planie widzimy kawalerzystę na grzywiastej, siwej klaczy, zatrzymanego na wiejskiej, ubitej drodze. Żołnierz, ubrany w zimowy mundur i czapkę z charakterystycznym czerwonym otokiem, pochyla się nad płomieniem zapalniczki, starając się zapalić papierosa. Mistrzowsko uchwycona została zimowa aura: zmrożona ziemia, matowe światło późnego popołudnia oraz czerwonawy poblask zachodzącego słońca, odbijający się w chmurach. Chełmiński nie tylko przedstawia pejzaż, lecz buduje nim nastrój – melancholijny, cichy, zawieszony między codziennością służby a chwilą osobistego wytchnienia. Subtelne refleksy na mokrej drodze i delikatne przejścia barwne w niebie podkreślają jego znakomite opanowanie warsztatu.

Artysta, żyjący większość życia na emigracji, był znakomitym obserwatorem tradycji wojskowych i jeździeckich. W jego pracach kawalerzysta jawi się nie jako idealizowany bohater, lecz jako realny człowiek – zanurzony w rytmie żołnierskiej codzienności. Właśnie ta umiejętność łączenia drobiazgowej dokumentacji z wyczuciem nastroju sprawia, że obrazy Chełmińskiego pozostają wyjątkowo sugestywne. Prezentowana scena jest przykładem jego dojrzałego, narracyjnego malarstwa, w którym detal, światło i gest tworzą spójną, emocjonalnie angażującą opowieść.



24 Ω Ψ

**MARCELLO BACCIARELLI, KRAĆ**

Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego, XVIII/XIX wiek

olej/plótno dublowane, 106,2 x 86 cm

estymacja:

**30 000 - 50 000 PLN**

7 100 - 11 900 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Londyn



# W KRĘGU KRÓLEWSKIEGO PATRONATU

Stanisław August Poniatowski zapisał się w historii jako wielki kolekcjoner oraz mecenas sztuki, literatury i nauki. W przeciwieństwie do swoich poprzedników, Augusta II Mocnego i Augusta III Sasa, którzy dbali przede wszystkim o rozwój artystyczny Drezna, dążył do umocnienia pozycji Warszawy jako ważnego ośrodka kulturalnego. W tym celu sprowadził do Polski uznanych malarzy, dekoratorów, rzeźbiarzy i architektów z Włoch, Niemiec i Francji, a także planował stworzyć nad Wisłą akademię sztuk pięknych, która umożliwiłaby kształcenie rodaków na wysokim poziomie i tym samym przyczyniła się do rozwoju sztuki narodowej. Choć ostatecznie Stanisławowi Augustowi nie udało się utworzyć wyższej uczelni artystycznej, jej funkcję w kształceniu artystów spełniała Malarnia Królewska założona w północno-wschodnim skrzydle Zamku i prowadzona przez Pierwszego Malarza króla, Marcello Bacciarellego.

Bacciarelli, zyskał sławę jednego z najwybitniejszych portrecistów swojego wieku, u którego swoje wizerunki zamawiała cała ówczesna elita pozostająca w kręgu królewskiego dworu. Przyjmując funkcję nadwornego malarza króla polskiego, odrzucił propozycję objęcia posady profesora malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie. Wykształcony w Rzymie i doskonale znający środowisko wiedeńskie i drezdeńskie artysta zrewolucjonizował polski portret. XVIII-wieczne konterfekty w Rzeczypospolitej sprzed epoki stanisławowskiej charakteryzowały się silnym konserwatyzmem i dosadnością przy oddaniu przedstawionej osoby, nie bacząc na jej brzydotę czy defekty fizjonomiczne. Ich forma była jeszcze silnie zakorzeniona w kanonach kompozycyjnych wywodzących się z poprzedniego stulecia. Natomiast Bacciarelli wypracował typ wizerunku cechujący się sugestywnym, ale przy tym pełnym wdzięku i życzliwości przedstawieniu twarzy modelu. Dzięki niemu oraz wykształconym przez niego w Malarni uczniom polski portret w ostatnich dekadach XVIII wieku zeuropeizował się.

Malarnia, jako fundacja osobista monarchy, miała charakter prywatnej pracowni. Funkcjonowała od 1771, stopniowo rozwijając działalność edukacyjną, tworząc różne specjalizacje oraz organizując konkursy dla studentów. Podstawą jej funkcjonowania było realizowanie ambitnych zamówień składanych przez władzę. Zdolniejsi uczniowie otrzymywali dodatkowe zlecenia, jak na przykład kopiowanie rysunków i obrazów, opracowywanie tła do większych kompozycji, tworzenie oprawy do

uroczystości dworskich czy pomaganie w kształceniu najmłodszych. Najlepsi otrzymywali królewskie stypendium na studia za granicą. Ważną częścią obowiązków studentów stanowiło wykonywanie kopii wizerunków Stanisława Augusta i członków jego rodziny, które miały służyć do dekoracji miejsc publicznych, a także jako podarunki. Pierwszy Malarz króla ze względu na zobowiązania wynikające z jego innych funkcji, m.in. dyrektora Budowli Królewskich, zarządcy królewskiej kolekcji malarstwa, nie był w stanie wykonać wszystkich portretów i ich replik. Malarnia wykonywała więc szereg replik, w których jedynie tylko głowa była wykonywana lub retuszowana przez samego dyrektora. Monografistka Bacciarellego, Alina Chyczewska, szacuje, że wykonał on w Polsce łącznie ok. 250 portretów, z czego jedynie 120 jest dziś znanych. Biorąc pod uwagę fakt, że rzadko podpisywał swoje płótna, dokładna ich liczba pozostaje trudna do określenia.

Prezentowany w katalogu obraz stanowi kompilację różnych portretów Stanisława Augusta Poniatowskiego. Głowa króla była wzorowana na oryginale z 1782 znajdującym się obecnie w Galerii Uffizi. Reszta elementów - strój, poza, gest ręki - została zapożyczona z kilku wersji warsztatowych, m.in. ze zbiorów Łwowskiej Narodowej Galerii Sztuki i Zamku Królewskiego w Warszawie. Prezentowany w katalogu portret, podobnie jak na obrazie z Galerii Uffizi, ukazuje Stanisława Augusta w wieku ok. pięćdziesięciu lat, zwróconego do widza w takiej samej pozie trzy czwarte, z podobnym wyrazem twarzy i dyskretnym uśmiechem pełnym dystynkcji. Król został ukazany ubrany w mundur generała majora regimentu gwardii pieszej koronnej: czerwony z granatowym kołnierzem i wyłogami ze złotymi przyborami, z orderami, przy szabli. Ubiór zdobią na wierzchu odznaczenia: order Orła Czarnego oraz niebieska wstęga Orła Białego i jego gwiazda wyhaftowana na lewej piersi. Stanisław August stoi w delikatnym kontrapoście z lewą ręką w rękawiczce wspartą na biodrze. W dłoni tej trzyma drugą rękawiczkę zdjętą z prawej ręki, którą opiera w geście wskazującym na dokumentach lub liście leżącym na książce, obok której stoi jeszcze gęsie pióro w kalamarzu. Dzieło przedstawia wysokie walory artystyczne, choć nierówne pod względem wykonania. Partia twarzy króla, poprzez swoją „sztynność” malowania, znacznie odbiega od partii munduru, odznaczeń, gestu rąk, które zostały stworzone, najpewniej przez artystów kręgu Malarni, z dużą swadą i finezją.



25 Ω Ψ

## ALEKSANDER ORŁOWSKI, PRZYPISYWANY

Dowódca Kurdów na koniu

olej/deska, 53 x 39,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: '1810 | AO [monogram wiązany]

na odwrociu na ramie zapiski: 'SWEPT | (SEE J/S 2506) | LEAVE IN THE | WHITE'

estymacja:

**45 000 - 60 000 PLN**

10 700 - 14 200 EUR





Aleksander Orłowski należy do artystów, których biografia i ekspresja artystyczna rozwijały się w rytmie epoki. Urodził się w Warszawie, a wykształcił się u Jana Piotra Norblina. Brał aktywny udział w insurekcji kościuszkowskiej, podczas której został ranny. Po powstaniu malował i rysował sceny walk oraz portrety ich uczestników. Po pierwszych próbach malarskich przeniósł się w 1802 do Petersburga. Tam bardzo szybko trafił pod opiekę wielkiego księcia Konstantego, otrzymał mieszkanie w Pałacu Marmurowym i stałą pensję, a jego status potwierdziła godność akademika petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych nadana w 1809. W kolejnych latach związał się z kręgiem intelektualnym stolicy. Bywał w domu Marii Szymanowskiej, znał Adama Mickiewicza i Walentego Wańkowicza, lecz najważniejszy pozostał dla niego warsztat rysownika, który zapewnił mu pozycję jednego z najsprawniejszych obserwatorów życia i wojska. Od 1816, jako pierwszy malarz w Rosji, zaczął posługiwać się litografią. Przeniósł do niej ulubione motywy konne, typy etniczne, dzięki czemu przedstawiane przez niego wyobrażenia były rozpowszechniane na znacznie większą skalę. Twórczość Orłowskiego opiera się na energii rysunku oraz na wrażliwości na kostium i charakter postaci. Fascynował się Orientem – kolekcjonował i nosił stroje czerkieskie, gruzińskie i perskie, a w jego pracowni rekwiizyty te stawały się źródłem tworzonych kompozycji. Na jego obrazach i rysunkach powracają Persowie, Czerkiesi, Kirgizi i Baszkirzy, obecne są konie, burzliwe niebo i układ diagonalny, który porządkuje ruch. W 1815 przygotował projekty mundurów dla armii Królestwa Polskiego, a w 1819 uczestniczył w pracach akademii nad umundurowaniem wojsk carskich.

Na tym tle „Dowódca Kurdów na koniu” z 1810 jawi się jako dojrzały efekt petersburskiego etapu kariery. Malowany w czasie gdy artysta umacniał pozycję dworską, łączy w jednym ujęciu portret i dynamiczną scenę rodzajową. Konny dowódca został przedstawiony w półbrocie, jego kolczuga połyskuje, w lewej ręce dowódca dzierży tarczę, łuk z kolczanem jest zawieszony u jego prawego boku, a trzymana w prawej dłoni smukła lanca z czerwonym chwostem przecina niebo. Biały koń stawia wysoki krok, pióropusz dowódcy z pawich piór powiewa na wietrze, w głębi przesuwają się sylwetki towarzyszy, a z lewej strony widoczny jest zarys ruin. Kompozycję porządkuje ukośny układ włóczni i skos ciała jeźdźcy, a ich rytm podkreślają czerwienie uprzęży i delikatne światła na metalowych elementach uzbrojenia. Zamiast statycznego portretu otrzymujemy obraz nasycony energią, w którym kostium, ruch i przestrzeń nadają wagę/znaczenie/prestż głównej postaci.

Dzieło wpisuje się w krąg orientalistycznych zainteresowań artysty i rozwijanej wówczas typologii jeźdźców wschodnich. W obrazie można dostrzec także charakterystyczne napięcie między akademicką dyscypliną a żywiołem obserwacji, tak często opisywane w odniesieniu do Orłowskiego – z jednej strony porządek kompozycji i dbałość o detale uzbrojenia, z drugiej skłonność do notowania gestu i chwilowego układu ciał. Tak zdefiniowany język sprawia, że „Dowódca Kurdów” staje się reprezentatywną syntezą petersburskiej praktyki artysty – łączy doświadczenie dworu, fascynację Orientem i temperamentalny rysunek. Jako obraz z 1810 stanowi też krok w stronę późniejszej, litograficznej kariery artysty, w której postaci orientalne i wojskowe uzyskiwały nowy, masowy obieg.

Biografia twórcy i wymowa płótna wspólnie tworzą opowieść o artyście ruchu. Orłowski nie dąży do monumentalnego heroizmu, lecz interesuje go bardziej moment napięcia, indywidualność bohatera i dramaturgia gestu. Zestawienie bliskiego planu z szerokim pejzażem, obecność towarzyszy w tle i dramatycznie/ekspresyjnie skłębio-  
ne chmury nadają scenie wymiar narracyjny, a jednocześnie pozostają podporządkowane sylwetce jeźdźcy. To syntetyczne spojrzenie na charakter i kostium przedstawianej postaci, wypracowane w niezliczonych rysunkach, sprawia, że obraz stanowi zapis autentycznej obserwacji (co być może miało miejsce). Dlatego płótno to można odczytywać zarówno jako studium postaci, jak i miniaturę świata, który artysta oglądał w Petersburgu i którym karmił swoją wyobraźnię – świata żołnierskiej codzienności, egzotycznych ubiorów i nieustającego ruchu. Obraz należy do wątku, który przyniósł Orłowskiemu uznanie dworu i publiczności, łączy atrakcyjność tematu z rzadką przenikliwością obserwacji i sprawnością ręki.

26 Ω Ψ

ALEKSANDER ORŁOWSKI, PRZYPISYWANY

Dostojnik perski

olej/deska, 50 x 40 cm  
sygnowany i datowany p.d.: '1810 | AO [monogram wiązany]'  
na odwrociu na ramie zapiski: 'SWEPT | (SEE J/S 2506) | LEAVE IN THE | WHITE'

estymacja:  
**45 000 - 60 000 PLN**  
10 700 - 14 200 EUR

Po wyjeździe do Petersburga w 1802 Aleksander Orłowski szybko zyskał mecenat wielkiego księcia Konstantego i pozycję w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, ugruntowaną w 1809 tytułem akademika. Jego wyobrażenia artystyczna chłoneła wątki orientalistyczne. Był współtwórcą romantycznej wrażliwości w sztuce rosyjskiej, perfekcyjnie opanował rysunek, a od 1816 jako pierwszy malarz w Rosji posługiwał się litografią podczas utrwalania typów jeźdźców.

„Dostojnik perski” rozwija ulubiony temat konnego portretu. Jeździec, a dokładnie Hadja Mirza Ismail, siedzi na kasztanowatym koniu przedstawionym w spokojnym chodzie. Długi kaftan podbity futrem, turban przyozdobiony czerwonym pomponem, krótka laska i broń biała przy pasie podkreślają rangę bohatera. Portretowany dostojnik został wysłany na Kaukaz, aby objąć stanowisko administratora cywilnego chanatu Erywania. Wraz z podpisaniem traktatu w lutym 1828 chanat został przyłączony do Imperium Rosyjskiego, a Hajji Mirza Isma’il został zmuszony do rezygnacji ze stanowiska i powrotu do Persji. Spod pędzla Orłowskiego wyszło co najmniej kilka wersji tej kompozycji.

Na opisywanym obrazie, podobnie jak w wielu innych pracach artysty, rządzą energiczny kontur i diagonalny porządek sylwetki. Miękkie światło zagęszcza fakturę futra i tkanin, a pejzaż górski z grupą towarzyszy w tle nadaje scenie wymiar narracyjny. Obraz datowany na 1810 (?) należy do tej samej petersburskiej fazy kariery, w której Orłowski zdobywał uznanie dworu i rozwijał ikonografię jeźdźców, repertuar, który wkrótce wzmocnią litografie artysty. Kompozycja pokazuje, jak artysta łączył dokumentalną wrażliwość na kostium z romantycznym zainteresowaniem charakterem; dzięki temu „Dostojnik perski” pozostaje zarówno przekonującą notatką z obserwacji, jak i wyobrażeniem o sile i dumie orientального świata.



27 Ω Ψ

## KAZIMIERZ ŻWAN

1792-1858

Święty Franciszek z Paoli w Zatoce Neapolitańskiej, 1848

olej/plótno (dublowane), 48 x 63 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Żwan 48'  
opisany na odwrociu na krośnie: 'Colonel Kazimierz ZWAN (1797-185[...]) | "A VIEW OF THE BAY OF NAPLES" s.d. 1848 | N.B. This is the second earliest marine work in the history of Polish Art' oraz opis własnościowy

estymacja:  
**15 000 - 25 000 PLN**  
3 600 - 6 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Londyn, od 1974

Prezentowany obraz ukazuje dramatyczne, a jednocześnie pełne duchowego skupienia spotkanie człowieka z żywiołem morza. W centrum kompozycji stoi dwóch zakonników – jeden wznosi wzrok ku niebu, trwając w modlitewnym uniesieniu, drugi klęczy u jego stóp. Jeden z nich to św. Franciszek z Paoli, pustelnik i założyciela zakonu minimitów. Świętego malowali m.in. Luca Giordano, Francesco Solimena, Giovanni Battista Carlone, Mattia Preti, a także artyści działający w Kalabrii i Neapolu, gdzie kult świętego był szczególnie żywy. Najczęściej wybieranym tematem z jego życia przez artystów było cudowne przepłynięcie na płaszczu z Kalabrii na Sycylię, gdy odmówiono mu miejsca na łodzi. Legenda głosi, że Franciszek, ufając Bożej opatrności, rozłożył habit na wodzie, postawił na nim swój kij i niczym żagiel wykorzystał wiatr, bezpiecznie docierając na wyspę.

Autorem dzieła jest Kazimierz Żwan, polski malarz działający w pierwszej połowie XIX wieku, którego twórczość łączyła fascynację pejzażem marynistycznym z religijną symboliką. Artysta urodził się w rodzinie starosty wrębskiego i pułkownika wojsk koronnych Karola Żwana (Szwana)

oraz Konstancji Cichockiej – nieślubnej córki króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. W 1809 poszedł w ślady ojca i wstąpił do wojska, stopniowo dochodząc do rangi pułkownika kwatermistrzostwa Wojska Polskiego, a służbę zakończył po upadku powstania listopadowego w 1831. Jeszcze jako oficer zaczął kopiować dzieła mistrzów holenderskich znajdujące się w Królikarni należącej do Michała Hieronima Radziwiłła, co stało się początkiem jego malarskiej drogi. Po odejściu z wojska Żwan całkowicie poświęcił się sztuce, tworząc liczne pejzaże oraz kompozycje batalistyczne, w których łączył osobiste doświadczenie wojskowe z wrażliwością na detal i nastrojowość krajobrazu. Od młodości interesował się sztuką włoską, którą poznał podczas kilkuletniego stypendium w Neapolu. To właśnie tam zetknął się z kultem św. Franciszka z Paoli, często przedstawianego w scenach cudownego przepłynięcia cieśniny mesyńskiej. Artysta w swoich obrazach dążył do połączenia dramatyzmu natury z duchowym spokojem bohaterów, co widoczne jest w pełnym napięcia kontrapunkcie pomiędzy wzburzonym morzem a wewnętrzną pewnością świętego.



28 α Ω Ψ

ADAM STYKA

1890-1959

"Fatima", przed 1941

olej/plótno, 60,5 x 74,5 cm

sygnowany l.d.: 'ADAM | STYKA'

na odwróciu na płótnie potwierdzenie autentyczności przez artystę:

'Potwierdzam autentyczność mego obrazu "Fatimy" | Adam Styka | Warszawa 28 VII 1941'

na krośnie nalepka inwentarzowa

estymacja:

60 000 - 90 000 PLN

14 200 - 21 300 EUR

W wieku 18 lat młody Adam Styka miał usłyszeć od nestora rodu, Jana, istotną, jak się później okazało, radę. „Adaś miał szczególnie łatwość do pejzażu, ale mu powiedziałem: Z tym daleko nie zajedziesz, trzeba rysować twarze ludzi” (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 136). Początkowo ojciec nie wróżył młodszemu z synów artystycznej kariery. Uważał, że dwóch malarzy w rodzinie to i tak aż nadto. Przekonał go jednak talent młodzieńca, który objawił się stosunkowo wcześniej. W swoich działaniach twórczych Adam wziął sobie do serca rady ojca. Człowiek i jego wizerunek stał się głównym motywem jego sztuki. Młody artysta zaczął wystawiać pierwsze prace we Francji w 1911. Już wtedy znajdował się pod ogromnym wpływem Orientu. Jeszcze w tym samym roku miał możliwość zweryfikowania swoich wyobrażeń o dalekim świecie. Odbył wówczas podróż do Algierii i Tunezji, a pierwszy kontakt z egzotyczną rzeczywistością odcisnął na jego przyszłej twórczości wyraźne piętno. Kilka lat później, walcząc na frontach I wojny światowej, Styka znalazł się ponownie w Afryce. Zwiedził praktycznie całą północną część kontynentu i namalował na miejscu wiele obrazów. Wędrowki po saharyjskich oazach, spotkania z nomadami oraz wizyty w afrykańskich miastach, wśród których na pierwszy plan wybija się Marrakesz, zaowocowały całą serią orientalnych widoków. Na płótnach Styki pojawiają się przesycone słońcem pejzaże, a ich bohaterami stają się roznegliżowane kobiety sportretowane w objęciach Arabów. Jedną z nich jest tytułowa „Fatima” z prezentowanego w katalogu obrazu, kobieta o dumnym, pewnym spojrzeniu, ukazana z papierosem w prawej dłoni, którą obejmuje roześmiany mężczyzna w białej szacie. Ich sylwetki, zanurzone w złocistych tonach, emanują zmysłowością. Artysta, wierny orientalnej stylistyce, spleta w tej scenie egzotykę południowego światła z intymnością ludzkiego gestu, tworząc kompozycję tchnącą namiętnością i nieuchwytnym urokiem chwili.





Adam Styka podczas malowania obrazu w Algierze, ok. 1935

29 Ω Ψ

**JULIAN FAŁAT**

1853-1929

**Wiosenny pejzaż, 1899**

akwarela/papier, 44 x 78,5 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany i datowany l.d.: 'Jul. Fałat '99'

estymacja:

**60 000 - 90 000 PLN**

14 200 - 21 300 EUR



Powstanie prezentowanego w katalogu obrazu przypada na szczytowy okres twórczości Juliana Fałata, a zarazem czas jego działalności jako dyrektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych (późniejszego rektora Akademii Sztuk Pięknych, ukonstytuowanej w 1900). We wcześniejszej fazie swojej twórczości artysta koncentrował się głównie na tematyce myśliwskiej, realizowanej w ulubionej przez niego technice akwarelowej. Około 1899 Fałat dokonał jednak wyraźnej przemiany artystycznej – zarówno w zakresie tematyki, jak i techniki. Od tego czasu zaczął sięgać również po farby olejne. Pozostał jednak wierny technice, w której osiągnął mistrzostwo – akwareli. Wówczas zaczęły powstawać pejzaże ukazujące podkrakowskie okolice, leśne zakątki oraz sceny rodzajowe z życia wsi. Rok 1899 był także okresem, gdy artysta spędzał letnie miesiące na kuracji w Aussee w Austrii.

W prezentowanym dziele Fałat w mistrzowski sposób połączył swoje dwie największe pasje: zamiętowanie do dalekowschodniej, wyrafinowanej kompozycji oraz fascynację rozległym, polskim pejzażem. Choć symbolem Japonii są kwitnące wiśnie, scena ukazana w akwareli stanowi apoteozę ciepłych, majowych dni spędzonych w zaciszu spokojnej prowincji. Wrażenie to potwierdzają słowa samego artysty, zapisane w jego pamiętniku: „Pobyt w Japonii mogę porównać do rozkosznego snu; tylko ukochanie Polski kazało nam i tutaj tęsknić do kraju i myśleć o powrocie”. Podróż do Chin i Japonii w decydujący sposób wpłynęła na tożsamość twórczą trzydziestoletniego Juliana Fałata, dotychczas postrzeganego jako ukształtowany realista, zafascynowany scenami myśliwskimi i rodzajowymi. Spotkanie z wyjątkową sztuką „obrazów przemijającego świata” (ukiyo-e) uczyniło z Fałata pierwszego i najwybitniejszego wśród młodopolskich malarzy interpretatora estetyki dalekowschodniej.

Już współcześni mu krytycy dostrzegali jego doskonałe opanowanie zasad kompozycji japońskiej. Mieczysław Wallis określał Fałata mianem „mistrza skrótowych napomknień i syntetycznych uproszczeń”, a Wacław Husarski pisał na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”: „Fałat jest jednym z najwybitniejszych niewątpliwie japonistów, którzy na przełomie XIX i XX wieku tworzą odrębną grupę w sztuce. Syntetyczne uproszczenia barwy i rysunku, ekspresyjne, pośpieszne i nerwowo rzucane plamy akwareli, wirtuozowska biegłość pędzla, a nawet tak charakterystyczne dla Fałata wykorzystanie bieli papieru – wszystko to stanowi niezwykle oryginalne i samodzielne przetworzenie doświadczeń zaczerpniętych ze sztuki japońskiej”. Sam artysta wspominał: „Dla Japonii i Japończyków żywie uwielenie wręcz bezgraniczne” – wyrażając tym nie tylko podziw dla malarskich rozwiązań, lecz również głęboki szacunek dla kultury i duchowości Kraju Kwitnącej Wiśni.

Wyjątkowość kompozycji i mistrzowskie wycucie przestrzeni w jego dziełach wynikały w dużej mierze z osobistego kontaktu z naturą, pejzażem, ludźmi i zabytkami Japonii. W przeciwieństwie do wielu współczesnych mu „japonistów”, którzy czerpali inspirację z albumów i kolekcjonerskich artefaktów, Fałat poznawał sztukę Wschodu bezpośrednio.

W jego akwarelach można dostrzec wpływy japońskiej estetyki, filozofii i kompozycji – przejawiające się w przesunięciu osi obrazu, horyzontalnym układzie kompozycji oraz syntetycznym ujmowaniu plamy barwnej. Charakterystyczny dla twórców ukiyo-e efekt przysłonięcia głównego motywu poprzez zaakcentowanie elementów drugoplanowych został w pełni wykorzystany także w omawianym dziele. Fałat uczynił tu głównym bohaterem cień rozłożystego drzewa, rozpościerający się na zielonej połaci pierwszego planu. W głębi kompozycji widać gospodarstwo tonące w bujnej zieleni, wśród której można dostrzec sylwetki odpoczywających postaci.



30 α Ω Ψ

**WŁADYSŁAW JAROCKI**

1879-1965

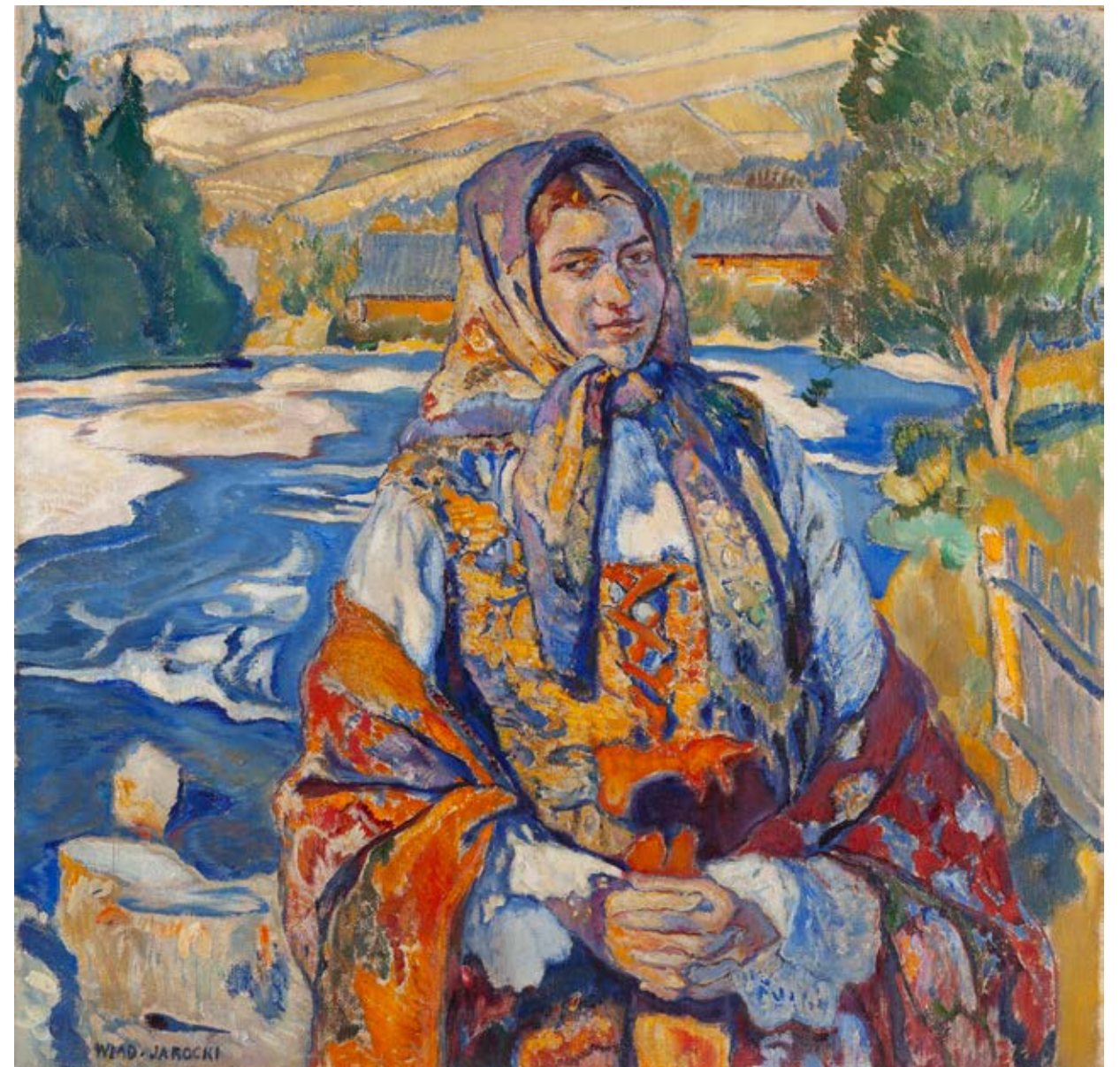
**Góralka z Poronina**

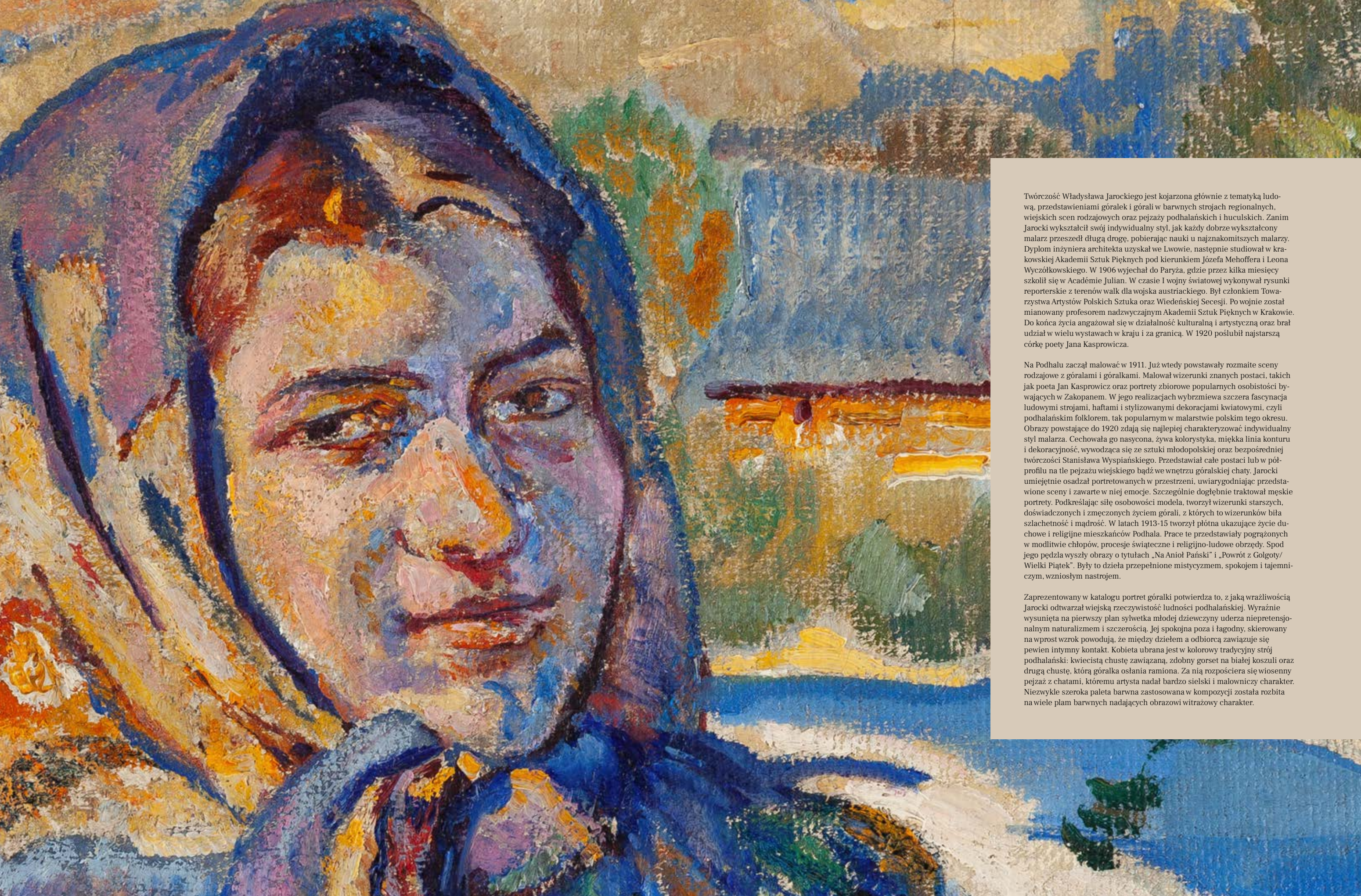
olej/plótno naklejone na płytę pilśniową, 95 x 97 cm  
sygnowany l.d.: 'WŁAD. JAROCKI'

estymacja:

**30 000 - 50 000 PLN**

7 100 - 11 900 EUR





Twórczość Władysława Jarońskiego jest kojarzona głównie z tematyką ludową, przedstawieniami góralek i górali w barwnych strojach regionalnych, wiejskich scen rodzajowych oraz pejzaży podhalańskich i huculskich. Zanim Jaroński wykształcił swój indywidualny styl, jak każdy dobrze wykształcony malarz przeszedł długą drogę, pobierając nauki u najznakomitszych malarzy. Dyplom inżyniera architekta uzyskał we Lwowie, następnie studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera i Leona Wyczółkowskiego. W 1906 wyjechał do Paryża, gdzie przez kilka miesięcy szkolił się w Académie Julian. W czasie I wojny światowej wykonywał rysunki reporterskie z terenów walk dla wojska austriackiego. Był członkiem Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka oraz Wiedeńskiej Secesji. Po wojnie został mianowany profesorem nadzwyczajnym Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Do końca życia angażował się w działalność kulturalną i artystyczną oraz brał udział w wielu wystawach w kraju i za granicą. W 1920 poślubił najstarszą córkę poety Jana Kasprówicza.

Na Podhalu zaczął malować w 1911. Już wtedy powstawały rozmaite sceny rodzajowe z góralami i górkami. Malował wizerunki znanych postaci, takich jak poeta Jan Kasprówicz oraz portrety zbiorowe popularnych osobistości bywających w Zakopanem. W jego realizacjach wybrzmiewa szczerza fascynacja ludowymi strojami, haftami i stylizowanymi dekoracjami kwiatowymi, czyli podhalańskim folklorem, tak popularnym w malarstwie polskim tego okresu. Obrazy powstające do 1920 zdają się najlepiej charakteryzować indywidualny styl malarza. Cechowała go nasycona, żywa kolorystyka, miękka linia konturu i dekoracyjność, wywodząca się ze sztuki młodopolskiej oraz bezpośredniej twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Przedstawiał całe postaci lub w półprofilu na tle pejzażu wiejskiego bądź we wnętrzu góralskiej chaty. Jaroński umiejętnie osadzał portretowanych w przestrzeni, uwiarygodniając przedstawione sceny i zawarte w niej emocje. Szczególnie dogłębnie traktował męskie portrety. Podkreślając siłę osobowości modela, tworzył wizerunki starszych, doświadczonych i zmęczonych życiem górali, z których to wizerunków biła szlachetność i mądrość. W latach 1913-15 tworzył płótna ukazujące życie duchowe i religijne mieszkańców Podhala. Prace te przedstawiały pogrążonych w modlitwie chłopów, procesje świąteczne i religijno-ludowe obrzędy. Spod jego pędzla wyszły obrazy o tytułach „Na Anioł Pański” i „Powrót z Golgoty/Wielki Piątek”. Były to dzieła przepełnione mistycyzmem, spokojem i tajemniczym, wzniosłym nastrojem.

Zaprezentowany w katalogu portret góralki potwierdza to, z jaką wrażliwością Jaroński odtwarzał wiejską rzeczywistość ludności podhalańskiej. Wyraźnie wysunięta na pierwszy plan sylwetka młodej dziewczyny uderza niepretensjonalnym naturalizmem i szczerością. Jej spokojna poza i łagodny, skierowany na wprost wzrok powodują, że między dziełem a odbiorcą zawiązuje się pewien intymny kontakt. Kobieta ubrana jest w kolorowy tradycyjny strój podhalański: kwiecistą chustę zawiązaną, zdobny gorset na białej koszuli oraz drugą chustę, którą góralka osłania ramiona. Za nią rozpościera się wiosenny pejzaż z chatami, któremu artysta nadał bardzo sielski i malowniczy charakter. Niezwykle szeroka paleta barwna zastosowana w kompozycji została rozbita na wiele plam barwnych nadających obrazowi witrażowy charakter.

31 Ω Ψ

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret oficera w mundurze austriackim, 1914

olej/tektura naklejona na deskę, 46,3 x 54,8 cm  
sygnowany i datowany l.g.: 'Jacek Malczewski 1914 20/10'  
na odwrociu papierowe nalepki inwentarzowe i aukcyjne  
na ramie fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka: '[...]CADEMY | [...]ITION'

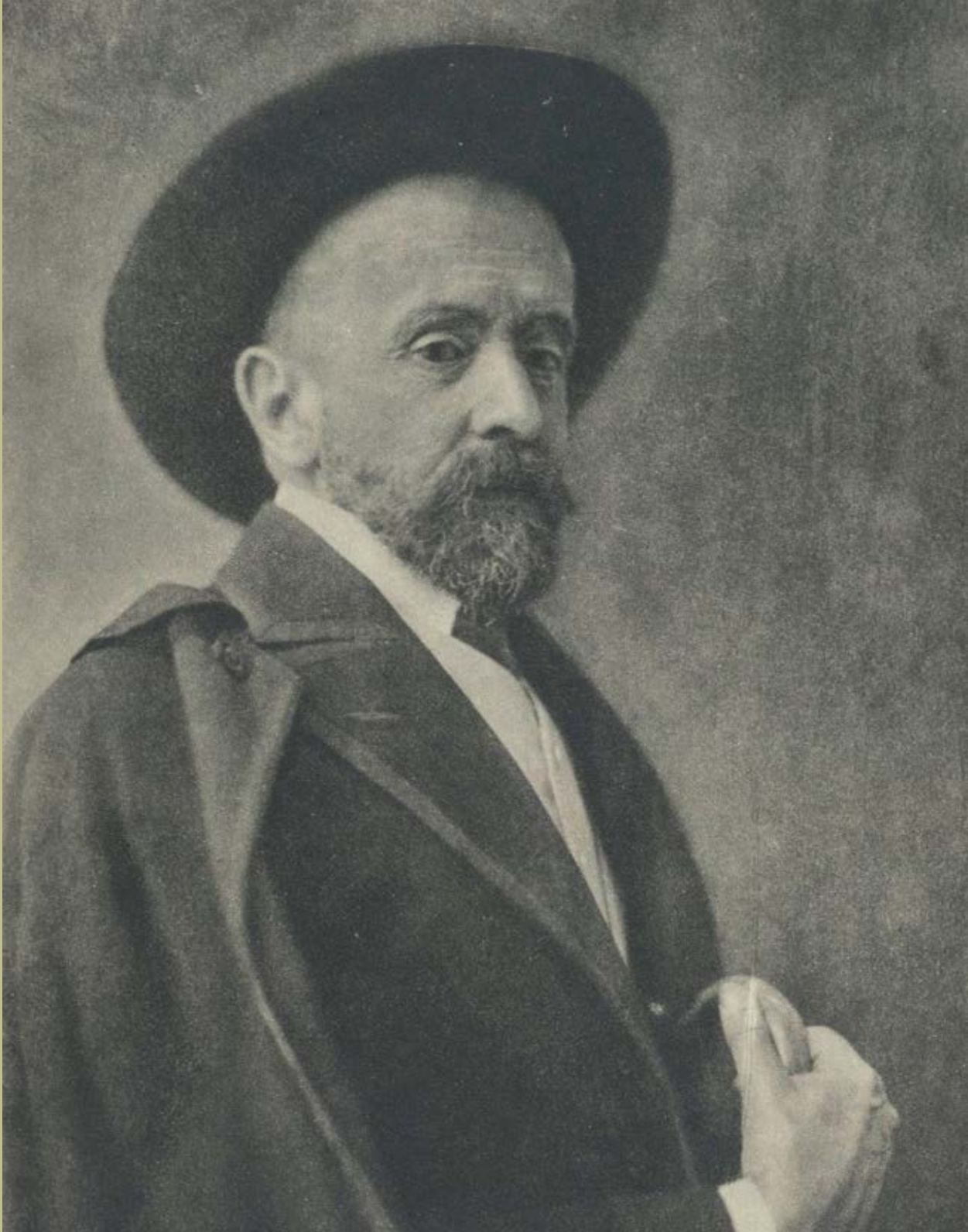
estymacja:  
150 000 - 250 000 PLN  
35 000 - 59 000 EUR

POCHODZENIE:  
Bonhams, Londyn, październik 2009  
kolekcja prywatna, Londyn



|           |                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|-----------|----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1854      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Krowin-Szymanowskiej.                                                                                                                                                                                                                     |
| 1855–1866 | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Dzieciństwo Malczewskiego w Radomiu. Osobowość przyszłego artysty kształtuje ojciec. Młody Jacek dorasta w kulcie historii, sztuki i poezji romantycznej.                                                                                                                                                        |
| 1867–1871 | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Malczewski mieszka i kształci się w majątku wuja Feliksa Karczewskiego. Jego nauczycielem zostaje Adolf Dygasiński, pisarz, publicysta, pedagog.                                                                                                                                                                 |
| 1872–1875 | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Od zeszłego roku mieszka w Krakowie. Uczęszcza do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, najpierw jako wolny słuchacz, potem jako regularny student Jana Matejki.                                                                                                                                                     |
| 1876–1877 | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Pobyt w Paryżu. Studiuje École des Beaux-Arts. Powstają pierwsze szkice do obrazów cyklu sybirackiego – zawiązuje się wątek romantyczno-patriotyczny jego dzieła.                                                                                                                                                |
| 1883      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | „Śmierć Ellenai” (1883, Muzeum Narodowe w Krakowie) – pierwsze wielkie dzieło Malczewskiego – zostaje wystawione w Warszawie i Krakowie. Na jego temat wypowiadają się m.in. Antoni Sygietyński i Bolesław Prus.                                                                                                 |
| 1884      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Pierwszy raz jest gościem w Rozdole u Karola hr. Lanckorońskiego. Jesienią jako rysownik uczestniczy w wyprawie archeologicznej Lanckorońskiego do Pamfilii, Pizydii i Grecji.                                                                                                                                   |
| 1887      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Ślub z Marią Gralewską (1866-1945). Z ich małżeństwa na świat przyjdą Julia (1888-1938) oraz Rafał (1892-1965).                                                                                                                                                                                                  |
| 1890      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | W jego twórczości następuje zwrot ku symbolizmowi i tematom związanym z losem artysty. Wystawa „Introdukcję” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz rozpoczyna „Melancholię” (1890-1894, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin).                                                   |
| 1891      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Pierwszy z zaszczytów przyznanych artyście: na Internationale Kunst-Ausstellung w Berlinie nagrodzony złotym medalem II klasy. Potem będzie wyróżniany na wystawach w Polsce i zagranicą (Monachium 1892; Paryż 1900), przez Polską Akademię Umiejętności czy Orderem Polonia Restituta.                         |
| 1893      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Jesienią pobyt w Rogalinie u Edwarda hr. Raczyńskiego, mecenasa artysty, który zgromadzi pokaźną kolekcję jego prac. Powstaje „W tumanie” (1893-1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu).                                                                                                                               |
| 1896      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Malczewski zostaje powołany przez Juliana Fałata na nauczyciela prowizorycznego krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Współprowadzi „szkołę rysunkową” z „wolnej ręki”. Uczyć będzie do 1900 roku. Do Akademii Sztuk Pięknych powróci jako profesor zwyczajny w 1910 roku.                                          |
| 1899      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Wynajmuje dom na krakowskim Zwierzyńcu. Do wybuchu Wielkiej Wojny będzie miejscem tworzenia Malczewskiego, a motywy z otoczenia domu wkroczą do jego obrazów.                                                                                                                                                    |
| 1903      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Pierwsza wystawa indywidualna malarza – Wystawa Stu Dzieł Jacka Malczewskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstają portrety luminarzy polskiej kultury: Feliksa Jasieńskiego, Jana Mucińskiego czy Edwarda Raczyńskiego. |
| 1906      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879-1955), kochanką i muzą Malczewskiego.                                                                                                                                                                                                                        |
| 1911      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Wystawa indywidualna w Wiedniu.                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 1912      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 1914–1918 | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Po wybuchu wojny przeniosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.                        |
| 1922      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Przenosi się do Łusławic, gdzie mieszka u swoich sióstr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.                                                                                                                                                                                                              |
| 1924      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.                                                                                                                                                                                                                                    |
| 1925      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.                                                                                                                                                                                                               |
| 1929      | <div><div></div><div></div><div></div></div> | Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skałce.                                                                                                                                                                                                                                    |

Jacek Malczewski, fot. Józef Kuczyński



# JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Studenci Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, fotografia z okresu między 1870-1875



Jacek Malczewski przy sztaludze w plenerze, fotografia z okresu między 1800-1900

# OFICERSKIE PORTRETY JACKA MALCZEWSKIEGO

Malczewski urodził się w Radomiu w zubożałej szlacheckiej rodzinie w 1854. Gdy miał 17 lat, przeprowadził się do Krakowa, gdzie uczył się w gimnazjum św. Jacka, po czym następnie, w latach 1872-75 i 1877-79, studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, m.in. u Władysława Łuszczkiewicza i Jana Matejki. Przerwa w jego edukacji na SSP była spowodowana wyjazdem na studia do Paryża, na które wybrał się wbrew woli ojca. Do 1877 studiował w pracowni Henri Ernesta Lehmannna w École des Beaux-Arts. Jednak na życzenie Matejki Malczewski powrócił do Krakowa i kontynuował naukę pod okiem nauczyciela. Po ukończeniu kursu kompozycji w klasie mistrzowskiej Matejki malarz dużo podróżował do Paryża, Monachium, Wiednia, Włoch, Grecji czy Turcji. Wyprawy te mocno wpłynęły na formowanie się jego twórczości, jednak istotnym (a nawet można by powiedzieć, że najistotniejszym) źródłem inspiracji Malczewskiego był rodzinny folklor, polska literatura i historia, także tradycja biblijna i mitologiczna. Stale podejmował wątki patriotyczne i mesjanistyczne, egzystencjalne, autobiograficzne oraz dotyczące dylematów artystycznego tworzenia.

Malczewski wyróżnił się, oprócz bycia jednym z najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa polskiego symbolizmu, także rolą wybitnego pedagoga. Wykładał malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1896-1900 i 1910-1921), a w okresie 1912-14 pełnił funkcję jej rektora. W 1897 został członkiem-założycielem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Jednak w 1914 opuścił Kraków – w obawie przed wojną, nadchodzącym frontem wschodnim oraz administracyjnymi restrykcjami – artysta postanowił udać się do Wiednia. Bardzo prawdopodobne, że utrzymywał w austriackiej stolicy od jakiegoś czasu pracownię, o której nie wiedzieli nawet jego najbliżsi przyjaciele. Do Krakowa wrócił dopiero po dwóch latach, gdzie ponownie wykładał na Akademii Sztuk Pięknych aż do 1921.

W twórczości Jacka Malczewskiego obecne są liczne portrety i studia portretowe. Malarz na przełomie wieków był modnym krakowskim portrecistą, lecz studia modeli należały do standardowego repertuaru jego twórczości. Spośród wielu portretów, jakie Jacek Malczewski stworzył, wyróżniającą się grupę stanowią kompozycje, w których werystycznie ujęta postać portretowanego wypełnia znaczną część pierwszego planu, tworząc iluzję wychodzenia poza ramy i narzucania swojej fizycznej obecności odbiorcy. Najczęściej były to zastygłe w bezruchu, pełnoplastyczne wizerunki, takie jak „Portret oficera”. Prezentowany w ofercie portret jest jednocześnie swobodny i reprezentacyjny – na pierwszym planie widzimy sylwetkę siedzącego, eleganckiego mężczyzny, którego artysta przedstawił stosunkowo „zwyczajnie”, z jedną ręką na oparciu krzesła, z tłącym się jeszcze papierosem. Oficer patrzy wprost na widza, jakby przenikał do wnętrza osoby go oglądającej.

Nie wiemy, kim jest przedstawiony mężczyzna – może przyjacielem Malczewskiego, a może przypadkową osobą. Jego ubranie oraz tytuł nadany portretowi przez autora sugeruje nam wysoko postawionego funkcjonariusza wojskowego – po umundurowaniu, a dokładniej po kolorze kołnierza i przypiętej do niego gwiazdki, można stwierdzić, iż służył on jako porucznik w austriackiej armii. Nie wyklucza to jednak jego polskich korzeni – wielu Polaków służyło podczas Wielkiej Wojny w cesarsko-królewskiej armii monarchii Austro-Węgierskiej i ich właśnie Malczewski niekiedy portretował w czasach wojennych. Przykładem takiego wizerunku jest również podobizna Józefa Krupińskiego namalowana w 1915 (kolekcja prywatna) – urzędnika skarbowego ubranego w mundur 56. Pułku Piechoty Austriackiej, który stacjonował do 1914 w Krakowie, a podczas wojny walczył z Rosjanami w Galicji. Możliwe, że oba portrety – Krupińskiego oraz oferowany nieznanego mężczyzny – stanowią pewnego rodzaju symbol patriotyzmu malarza, który nawet żyjąc na emigracji w austriackiej stolicy, uwieczniał polskie akcenty w obcym państwie, chcąc podkreślić nadal żyjącego ducha ojczyzny, rozproszonego tylko po świecie, lecz nadal trwałego.

32 Ω Ψ

## WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

### Galopujące konie na tle miasta Fez, 1939

olej/tektura, 50,4 x 59,6 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak | 1939'  
na odwrociu pieczęć lakowa z herbem Kos, papierowa nalepka aukcyjna  
numery inwentarzowe białą kredą: 'Lot 215 | 11-4-88 | Shelf | 2 | 199 | MINT'  
oraz żółtą kredą numer w okręgu: '16'

estymacja:  
**10 000 - 20 000 PLN**  
2 400 - 4 800 EUR

**POCHODZENIE:**  
Sotheby's, Londyn, kwiecień 1988  
kolekcja prywatna, Londyn

Wojciech Kossak, syn i uczeń Juliusza Kossaka, ojciec Jerzego, także malarza, poetki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i pisarki Magdaleny Samozwaniec. Kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, Akademii Monachijskiej oraz w Paryżu. Poza licznymi odznaczeniami i wystawami mógł szczycić się kontaktami w najwyższych sferach, m.in. na dworach w Wiedniu i Berlinie, gdzie pracował zarówno dla cesarza Wilhelma II, jak i dla Franciszka Józefa II. Wiele podróżował, m.in. do Hiszpanii i Egiptu. Na początku XX wieku został prezesem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, a w 1913 został mianowany profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Kontynuował oraz współtworzył wielką tradycję sztuki XIX wieku – malarstwa historycznego i batalistycznego, nawiązującego do mitów polskiego oręża. Był niezrównanym malarzem scen batalistycznych oraz historycznych i gloryfikował w nich wojsko polskie: ułanów, szwoleżerów, legionistów. Doskonale opanował także sztukę malowania koni.

Końskie zaprzęgi, dynamiczne sanny, powracające z targu wozy, sceny polowań oraz przejazdy ułanów przez wieś były niesłychanie popularnym motywem w malarstwie wśród polskich monachijczyków, twórców wykształconych w stolicy Bawarii, a także w obrazach członków rodu Kossaków. Studia końskie, całego ciała zwierzęcia lub łba, stanowiły istotne uzupełnienie twórczości Wojciecha Kossaka. Niewielkich rozmiarów popularne obrazy o wdzięcznym temacie cieszyły się dużą estymą. Malarz wykonywał je, zjeżdżając majątki ziemskie czy odwiedzając stadniny.

Oferowany obraz „Galopujące konie na tle miasta Fez” powstał w 1939 – przedstawia żywiołowo malowane sylwetki koni, ze skupieniem na siwym rumaku wyrrywającym się do przodu, ukazane na tle marokańskiego miasta Fez. W prezentowanej kompozycji możemy dostrzec niezwykłą zręczność warsztatową twórcy. Sylwetki koni zostały ukazane w galopie, w śmiałych skrótach perspektywicznych. Wzniecane przez nie w rozpędzie kłęby kurzu brudzą czysty błękit nieba. Kompozycja została przedstawiona ciepłą paletą barw, przełamana nieco zimnym odcieniem siwego ogiera.

















