

Marek Sołtysik

Kraków, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Oddział Warszawa

„Monachijczycy” albo artyści znad Wisły nad Izarą

Bracia Gierymscy nie byli sami w Monachium. Kilkuset malarzy stanowiło tam przez pół wieku polską kolonię artystyczną. Niekoniecznie najważniejsi, bo tego do końca nikt nie będzie wiedział, ale najbardziej wrośnięci w codzienność bawarskich Aten pokażą się nam tutaj na chwilę, zanim przejdziemy do dalszych losów braci. „Józef Brandt z Warszawy” – tak sygnował swoje rozchwytywane obrazy najważniejszy malarz polskiej kolonii artystycznej w Monachium. Jego pracownia była swoistym muzeum kresowego nastroju i rycerskiego fachu: końskiego rynsztunku, broni, strojów, czapraków, instrumentów muzycznych, dywanów i innych egzotycznych rekwizytów, łącznie z namiotem tureckim.

W takim otoczeniu malował obrazy zniewalające siłą sugestii, świetlistością, doskonałością rysunku, takie, które kolorystyką odstręczają melancholię. Tamże przyjmował młodszych polskich malarzy, był on bowiem – według określenia Stanisława Witkiewicza – generałem sztabu tych coraz znakomitszych artystów, którzy nad Izarą żyli taniej niż w Krakowie lub w Warszawie, w dodatku otoczeni życzliwością rdzennych mieszkańców. A działo się to w ostatnim ćwierćwieczu XIX wieku. Prosperity potrwa do wybuchu I wojny światowej.

Józef Brandt był wyjątkowym artystą. Nie musiał się troszczyć o byt, pochodził bowiem z bogatej rodziny Niemców osiadłych w Polsce (dziadek – wybitny lekarz; dziadek macierzysty, słynny architekt Fryderyk Albert Lessel, twórca warszawskich pałaców).

Móglby więc za młodu korzystać z życia, tworzyć raczej koncepcje niż dzieła, a jednak spośród malarzy jego pokolenia trudno, poza Matejką, znaleźć pracowitszego.

Po dwóch latach studiów w pracowni poety realistycznego malarstwa Léona Cognieta w Paryżu i pięciu w Akademii monachijskiej, od czasu, gdy krytyka zwróciła uwagę na jego *Bitwę pod Chocimiem* – monumentalne płótno, dzieło dwudziestosiedmioletniego artysty, jeszcze pod wpływem Franza Adama, lecz już zdumiewające maestrią materii malarskiej – Brandt co kilka lat zdobywał złote medale na światowych wystawach i zaszczytne członkostwa akademii europejskich.

Pomiędzy tymi etapami, które wyznaczały laury, malował, wykonując niekończące się zamówienia. Zachodnia Europa dzięki obrazom jego pędzla poznawała historię walk orężnych na wschodnich kresach siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej. Najpierw zachwyty nad smukłymi, zgrabnymi końmi rasy arabskiej, potem wzrok się przenosi na walecznych uczestników wojen kozackich, na sceny odporu najazdów tatarskich, zbliżenia zgiełku walk podczas szwedzkiego Potopu.

A miał zostać inżynierem. Odwiódł go od tego w Paryżu starszy odeń o siedemnaście lat Juliusz Kossak. Panowie odbyli w roku 1860 podróż właśnie na Ukrainę i Podole. Brandt przywiózł stamtąd nie tylko studia akwarelowe, utrzymane w stylu i poetyce Kossaka (nie był jedynym artystą, którego Kossak inspirował), lecz także, a może przede wszystkim, gotowe wizje plastyczne, które zdawały się na niego czekać w nasłonecznionych stepach, w wodach Dniepru, szerokich jak morze, w typach ludzkich, których nie można się było napatrzeć na wschodnich bazarach. Pozostawił w pamięci artystycznej gotowe modele lisowczyków, Kozaków, Tatarów, wreszcie polskiego rycerstwa sprzed paru wieków.

Od 1866 miał więc Brandt pracownię w Monachium, lato spędzał we wniesionym mu w posagu przez żonę pałacu w Orońsku (dziś Centrum Rzeźby Polskiej). Tylu adeptów było w wakacje przyjmowanych i podejmowanych przez Brandta, że wkrótce najzdolniejsi zjeżdżali w wakacje do domu mistrza i to miejsce spotkań, pracy twórczej z korektami czynionymi przez Brandta nazwano półżartem Wolną Akademią Orońską.

Błyskawicznie zdobył powodzenie i odnosił – zupełnie jak nie malarz – sukcesy finansowe. Sławny, modny, od 1875 także w Mona-

chium prowadził nieformalną szkołę dla młodych, głównie polskich malarzy. Do uczniów Brandta należał – studiujący równolegle w Akademii – Alfred Wierusz-Kowalski, godny następcą mistrza. Także z piękną pracownią i z pomocą finansową, udzielaną młodym w formie zamówień na kopie jego obrazów.

Trzon tej kilkudziesięcioosobowej polskiej kolonii artystycznej, nazwany Sztabem, dziś określany mianem Polskiej Szkoły Monachijskiej, stanowili skupieni wokół Brandta malarze, głównie niedawni uczestnicy Powstania Styczniowego, z Galicji i Kongresówki: Aleksander Gierymski, Franciszek Streitt, Antoni Kozakiewicz, krótko Adam Chmielowski (późniejszy św. brat Albert), Ludomir Benedyktowicz (malował, posługując się protezami na odciętych przez Moskali przedramieniu i dłoni), ponadto wybitny pejzażysta Władysław Aleksander Malecki (z piękną pracownią tuż za Bahnhofem, w reprezentacyjnej części Monachium), Tadeusz Ajdukiewicz (niebawem nadworny portrecista Franciszka Józefa), Kazimierz Pochwalski, Stanisław Grocholski, Władysław Czachórski, Ludwik Kurella.

Wojciech Kossak, Józef Chełmoński – spędzili nad Izarą najwyżej po kilka lat, przed lub po uzupełnieniu studiów w Paryżu. Nie należeli wszakże do wyjątków malarze, którzy w spokoju, pracując i dobrze sprzedając obrazy, mieszkali w Monachium do końca długiego życia... i to nie widząc potrzeby nauczania się języka niemieckiego.

Józef Brandt, serdeczny opiekun kolegów, którzy mieli mniej szczęścia, komandor hiszpańskiego Orderu Izabeli Katolickiej, odznaczony za *Odsiecz Wiednia* Orderem Franciszka Józefa i bawarskim Orderem Maksymiliana, nie zasypiał gruszek w popiele. Eksperymentował; nie zlekceważył pleneryzmu, jakże istotnego dla impresjonistów – i choć jego paleta nie od tego momentu była rozjaśniona, wprowadził do swego malarstwa gry barwne związane z wzajemnym wpływem kolorów w zależności od oświetlenia. Mało tego – po roku 1880, kiedy migawkowa fotografia już na dobre wspomagała malarzy realistów, nie każąc im w nieskończoność szkicować, posługując się nią, wręcz obsesyjnie studiował konie w ruchu.

Zdaje się, że nie musiał żyć z malarstwa, ale fenomenalnie sprawny warsztatowo, już nie tworzył, lecz produkował niezliczoną ilość obrazów wciąż pięknych, ale cóż... tak bardzo podobnych jeden do drugiego.

Kończyła się tak pięknie rozpoczęta epoka. Wybuch I wojny światowej zastanie państwa Brandtów w Orońsku. Wskutek działań wojennych zmuszeni do opuszczenia pałacu, ograbionego przez wojska niemieckie, znajdują schronienie w nieodległym Radomiu. Malarz, który uwieczniał na swoich płótnach przepyszne w uchwyceniu ruchu, tak kolorowe, że zachęcające do życia, sceny bitewne, porażony bezwzględny okrucieństwem wielkiej wojny XX wieku, wyzuty z nadziei, umrze 12 czerwca 1915 roku. Tłumy radomian będą go żegnały. Bo to był jeszcze czas – wprawdzie schyłkowy – kiedy kochano artystów.

Monachium w trzeciej ćwierci XIX wieku było wymarzonym miastem dla tych polskich malarzy, których mierziła zatęchła atmosfera salonów wystawowych na zniewolonych ziemiach polskich, gdzie bez względu na zabór urządzali się grupowo plastycy, którzy jakoś tam się rządząc, coraz mniej mieli do powiedzenia w sztuce.

Przedstawicielom kolonii polskiej służyło wówczas spokojne miasto nad Izarą. Nazywano je po domowemu Mnichowem. Bawarczycy byli pogodni, świetne piwo niekiedy zastępowało biedniejszym malarzom regularne posiłki, bywało tam taniej niż w Królestwie Polskim i w Galicji, a poza tym, jeśli się po kilkunastu latach studiów w Krakowie, Wiedniu i na miejscu tak malowało, jakby się miało w ręku nie pędzle, lecz najznakomitszy aparat fotograficzny, zjawiali się Kunsthändlerzy, którzy kupowali obrazy na pniu, mieli z tego zarobek, dzieląc się z twórcą pół na pół. Obrazami polskich zdolnych malarzy obsyłali Anglię, Amerykę, Australię, z powodzeniem sprzedawali także na miejscu niewielkie kompozycje rodzajowe.

Przemysł kwitł; ramiarze oprawiali te cymelia pieczołowicie, z gustem, niekiedy tak ozdobnie, że najpierw rama przyciągała wzrok klienta. Składy gotowych blejtramów, krosien, fabrycznie gruntowanych płócien, desek, apreturowanych tektur, farb i przyrządów malarskich przeżywały okres prosperity... podobnie jak malarze. Ci mniejsi, spoza monachijskiego Sztabu (który tworzyli Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski, Stanisław Grocholski, Maksymilian Gierzyński, mający poważne zamówienia za sumy, od których głowa puchła), tacy więc malarze, jak Antoni Kozakiewicz i Franciszek Streitt stawali się z czasem rzemieślnikami artystycznymi, by nie rzec: wyrobnikami.

Nie znaczy to, że mieliby się wstydzić swojej produkcji. Przeciwnie, harmonijne zestawienia kolorystyczne, niezawodny rysunek,

staranny modelunek, sporo humoru i szczypta liryzmu w przedstawionych scenkach figuralnych, wreszcie doskonałe wykończenie należy uważać za zalety malarstwa salonowego, wywodzącego się z biedermajeru, a mistrzowsko kontynuowanego przez Ferdinanda Georga Waldmüllera, wiedeńskiego niezależnego mistrza, który jako jeden z pierwszych poza Francją wyszedł ze sztalugami w plener.

Przez wiele lat mieli dwie sąsiadujące z sobą pracownie dwaj tacy właśnie polscy malarze – Antoni Kozakiewicz i starszy odeń o dwa lata Franciszek Streitt. Starannie wykształceni w matejkowskiej Szkole Sztuk Pięknych z kontynuacją w Monachium, obaj wywodzili się z Galicji. Kozakiewicz brał udział w Powstaniu Styczniowym i w ramach represji był więziony, pozostał z tego czasu jego przejmujący obraz *Trzy pokolenia*, przedstawiający ojca z trupami syna i wnuka na pobojuwisku, Streitt natomiast, autor wystawionego w monachijskim Kunstvereinie obrazu *Na ostatniej drodze*, przedstawiającego skutki upadku Powstania Styczniowego, nazwany z tej okazji w prasie niemieckiej płótnem poświęconym „polskim bojownikiem o wolność”, w zbrojnym zrywie powstańczym nie brał udziału, ponieważ był ułomny. Pogodzony z własną cielesną innością, chętnie pozował sławnemu rodakowi, honorowemu profesorowi Akademii monachijskiej Władysławowi Czachórskiemu, do pierwszoplanowej, naturalnej wielkości postaci wytwornie ubranego garbusa na obrazie *Aktorzy przed Hamletem*.

Istnieje przekonanie, że rosły Kozakiewicz opiekował się Streitem. Możliwe, że się wspomagali wzajemnie, z dala od ojczyzny. Kozakiewicz w Monachium malował sceny rodzajowe, słoneczne, sielskie (*Nie bec, Stachu, pójdiesz lulu, Koncert kobziarza*), niemal hiperrealistycznie potraktowane domy, niedorostki, wreszcie bruk w finezyjnym obrazie *Na ulicy*, pełne światła gwasze z cyklu *Przed karczmą*. Streitt, którego znakiem rozpoznawczym, opatentowanym niejako, były najrozmaitsze wersje *Orkiestry ulicznej*, z czasem jednak przeprowadził się do pracowni samodzielnej, a roku 1881 ożenił się z malarką Marią Theresią Friendl, młodszą odeń o czternaście lat. Kozakiewicz natomiast – ten sam, którego monachijską pracownię nawiedzał książę regent bawarski Luitpold – tuż przed sześćdziesiątką (znaczy na starość) powróci do kraju. W Warszawie nie zagrzeje miejsca, po pięciu latach pobytu, gdy w rewolucyjnym 1905 nasiliła się znowu represje carskie, będzie musiał uchodzić jako autor

patriotycznego płótna *Oda do młodości*. Łapał oddech w Szczawnicy i tam, po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, usiłował założyć, na wzór zakopiańskiej, szkołę ludowego rzemiosła artystycznego. Sam działał jednak niewiele, bliski osiemdziesiątki, dał za wygraną. Antoni Kozakiewicz, który był członkiem rzeczywistym monachijskiego Kunstvereinu i warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, twórcą płócien cenionych i nabywanych w Europie Zachodniej i za oceanem, według słów żegnającej go Michaliny Janoszanki, „karczowany przez społeczeństwo”, bo „jasny, czysty, o sercu bez krzty grzechu”, w Krakowie, w końcu mieście rodzinnym, gasł z niedostatku i umarł w szpitalu wojskowym. Jak to w Polsce, na życie dla starca skąpiono, a przecież jako weteranowi Powstania Styczniowego oddano mu honory podczas uroczystego pogrzebu.

Ojciec Franciszka vel Franza Streitta był w rodzinnych Brodach poborcą podatkowym. Gdy chłopiec, naznaczony kalectwem, skończył we Lwowie szkołę realną, nikt się nie wahał – zwłaszcza że były środki – i utalentowany plastycznie wyjechał do Krakowa. Po dziesięciu latach studiów w Szkole Sztuk Pięknych, także bezpośrednio pod okiem Matejki, wyjechał na całe cztery lata do Wiednia i tam w Akademii ukończył studia. Był sens zmieniać mistrzów: profesor Eduard von Engerth, rodem z Pszczyny, w odróżnieniu od Matejki malował chłodno, szlifował przedstawiane postacie, podczas gdy Matejko je ożywiał swoją nerwową chropowatością. Połączenie ognia i lodu dobrze zrobiło Streittowi.

W Monachium tedy powodzenie murowane. Gdy książę Bawarii Ludwik wszedł w posiadanie obrazu Streitta *Złą drogą*, wylosowały płótno w Kunstvereinie, o jeszcze jednym malarzu z Polski stało się głośno. W domu przy Adalbertstrasse, w którym przedpokój łączył dwie pracownie, gość zamykał jedną ręką drzwi Kozakiewicza, druga już pukała do drzwi Streitta. Te ręce należały najczęściej do Kunsthändlerów, żyjących z artystami w symbiozie, ale przychodzili także mieszczanie, i to z klasy mniej niż średniej, żeby kupić coś małego w kunsztownych ramach, co ociepli mieszkanie.

I choć pisano, już po długim okresie prosperity malarza, że był on twórcą *par excellence* eklektycznym, to jednak wcześniej nie szczędzono mu pochwał także w kraju. Pisał w „Tygodniku Ilustrowanym” Władysław Bartkiewicz: „Maleńki obrazek Streitta z Krakowa *Muzykanci z małego miasteczka* odznacza się werwą, komiczną i pełną życia

charakterystyką. Na tle zasnutym śnieżystą zawieją rysują się cztery postacie ubogich muzykantów. (...) Muszą to być typy zdjęte z natury”.

Dlaczego jeszcze tak chętnie kupowano małe obrazy Streitta? Henryk Piątkowski, bliski kolega twórcy *Muzykantów*, pozwalając sobie we wspomnieniu na szczerość, zaznaczył, że Streitt nie należał do wybitnych artystów. A jednak w tym samym tekście ponownie dotknął prawdy i przez przypadek odkrył tajemnicę powodzenia artysty wśród ludzi, dla których decyzja o zakupie jego obrazka była poprzedzona wielomiesięcznym namysłem i odkładaniem marek. Napisał bowiem: „Nad cała jednak działalnością malarską Streitta unosi się poczciwa myśl, dobroduszość człowieka, który spokój wewnętrzny starał się plastycznie wypowiedzieć”.

Kuracja lalki w najrozmaitszych wersjach, także *Lekarz lalek*, *Karmienie gołębi*, wreszcie *Cyganie w oczekiwaniu na przeprawę* – to znaczne kompozycje, do dziś cieszące oko i prowokujące do podejścia bliżej, w celu sprawdzenia tajemnic malatury.

Oczywiście sielankowe *Umizgi*, zabawnie sztywnawa *Bachantka*, w sam raz jednak do gabinetu lekarza, a może adwokata, jakiegoś oficjalne, z wdziękiem malowane portrety to produkcja na zamówienie i pod publikę, ale jest także z pełną swobodą skomponowany i pełen prawdy psychologicznej, z odrobiną nie tylko krytyki społecznej, lecz i humoru, maleńki obraz na desce *Terminatorskie trudy*.

Malarz miał w ostatnich latach życia trudności z oddychaniem. Oddana żona opiekowała się nim do końca. Pisał po śmierci Streitta malarz i krytyk Miłosz Kotarbiński: „On wiedział, i pokazać nam umiał, jak wygląda ulica małego miasteczka, stary kościół, fragment lasu, pola, łąki, wewnątrz izby, kruchty, zakrystii, warsztatu, wiejska chata. On czuł i także pokazać umiał, jak się ludzie kochają na wsi, w polu, na łące, u studni, na drożynie gdzieś, na wygonie, pod lasem, a cały szereg małych rodzajowych obrazków przedstawi te wiejskie zaloty, tę kokieterię jaskrawych chustek i gorsetów, zapasek i złotych stóp bosych, kokieterię tych piękności jędrnych, przysadzistych, błyskających zdrowymi zębami i szerokim śmiechem, te kochania zapalczywe, obcesowe rodzące się razem z wiosną (...). Na obcej ziemi żył i tworzył, ale nie zapomniał swojej. Owszem, łączył się z nią myślą i uczuciem wspólnym”.

„Genialnym barbarzyńcą” nazwał Chełmońskiego przyjaciel artysty, pisarz i krytyk Antoni Sygietyński.

Józef Chełmoński, znany wszystkim z *Babiego lata*, do którego pozowała mu dziewczyna z domu publicznego, a także z bliźniaczego doń, malowanego ćwierć wieku później pejzażu *Bociany* z pierwszoplanowym sztafażem, należał do wąskiego grona artystów, którzy bez względu na życiowe konsekwencje, pozostają – jak pisał świadek epoki Tadeusz Jaroszyński – „nieco sztywni, szorstcy i na swój sposób dzicy”.

Ze zubożałej szlachty, tyleż dumny, ile czuły, urodzony w mazowieckim dworku, po maturze student Warszawskiej Szkoły Rysunkowej, do końca życia będzie czcił i szanował swojego profesora Wojciecha Gersona, na którym z biegiem czasu nowocześni będą wieszali psy. Od zamożnych handlarzy żydowskich, których synów przygotowywał do szkół, przejął na zawsze zawołania w języku jidysz, dla ich ekspresji i brzmienia. Gdy zestawienia form i kolorów w malowanym obrazie wreszcie mu się zgodziły z wizją, wykrzykiwał radośnie: – „Szoj!”.

W młodości całymi latami mieszkając i rysując z trzema adeptami malarstwa w jednej i tej samej klitce nad Wisłą przy ul. Zajęczej, nie wahał się przyjąć jako „sublokatora” zaniedbanego dziada-domokrążcę. Ten stał się dla młodych szlachciców z rodzin wysadzonych z siodła zarówno modelem, jak i nieraz aprowizatorem: chłopcy się zajadali okruchami z cukierni. Był dla nich – słuchaczy barwnych opowieści i śpiewów – czymś w rodzaju później wynalezionej radia. Chełmoński, znany z wnikliwości i uczciwości artystycznej, przytaszczył końską nogę do pokoiku na Zajęczej. Biorąc sobie do serca uwagę rzeźbiarza Antoniego Kurzawy (potem postaci legendarnej i nie szczęsnej), dotyczącą wadliwego anatomicznie rysunku konia w galopie na powstającym obrazie, całymi dniami studiował, rysując ową nogę, przywleczoną z rzeźni, z natury. Nie przerwał pracy badawczo-twórczej nawet wtedy, gdy „model” zaczął się psuć i koledzy narzekali na „nieznośne powietrze” w pracowni, czyli odór. Czego się nie robi dla sztuki!

Od 1871 przez cztery lata przebywał w Monachium. Studiował mniej w Akademii monachijskiej, więcej wokół jej oficjalnych murów.

Po co polscy artyści jeździli do Monachium i nieraz spędzali tam resztę życia? Píše we wspomnieniach kolega Chełmońskiego, malarz Henryk Piątkowski: „Jakimi mistrzami są oni [profesorowie monachijscy] w kładzeniu farby na płótnie, jak zdołali wykształcić technikę, do jakiego wirtuozostwa doprowadzili sztukę malowania!”. Niezrównany efekt nastroju utrwalonego na płótnie. Stimmung!

Chełmońskiemu drogę torował ze wspaniałym rezultatem coraz bardziej sławny Maksymilian Gierymski. Uznanie szerokiej publiczności, wywołane elegancką, wyszukaną techniką obrazów rodzajowych, przyczyniło się do powodzenia Monachium w środowisku Kunsthändlerów.

Jak się okazało podczas ostatnich nowoczesnych badań szczegółowych płócien naszego bohatera Aleksandra Gierymskiego, artysta po niepełnych przecież studiach w Akademii monachijskiej miał także w jednym palcu wyższy kurs konserwacji (jako precyzyjny i rzetelny profesjonalista, doklejał, doszywał kawałki płótna, gdy wymagała tego kompozycja, dobijał do blejtramów dodatkowe deszczułki, zrównywał potem fakturę z pomocą szpachli, kitu, wosków, laku, pasty ze zmielonego drewna!).

Chełmoński wówczas krążył w orbicie Sztabu, malował wtedy niby podobnie jak inni polscy monachijczycy, skupieni wokół Sztabu, ale było coś, co go, prekursora realizmu, odróżniało od reszty ferajny – poza tym, że – jak pisze świadek wydarzeń malarz Jan Rosen – „budził zdumienie bawarskich niewiast, przybrany w czapkę konduktorską Drogi Żelaznej Warszawsko-Wiedeńskiej, w czerwone rajtuzy konnicy rosyjskiej i granatową ułańską kurtkę!”. Chełmoński mieszkał wtedy ze Stanisławem Witkiewiczem (który pisze: „kilka tygodni kompletnego głodu tam wytrzymaliśmy”) i Julianem Maszyńskim, w samym centrum, blisko Pinakoteki, ale w strasznych warunkach. Chłód, tyfus, ale nie zwątpienie.

Zdaje się, że jeszcze nie wybrał; nie wiedział, co i jak będzie malował. *Pocztarek wiejski* i *Konie w stajni*, z realistycznie przedstawionymi rumakami, nosiły wszelkie znamiona holenderskiego malarstwa animalistycznego. To pewnie były wersje obrazów, które w roku 1873 malował w Monachium na sprzedaż. Najważniejsze było wtedy: przeżyć zimę. I w pewnym momencie... Nazywają to eksplozją talentu: malarz wydobył ze swojej pamięci artystycznej sceny obserwowane w swoich rodzinnych mazowieckich Boczkach oraz u krewnych na Ukrainie – i nie zważając już na żadne konwenanse, bez myśli o publiczności, nie dbając, czy to się sprzeda, malował z rozmachem dynamiczne kompozycje, utrzymane w tonach, jak to później nazwie jeden z krytyków – wapiennych.

Była w jego *Zmarzniętym chłopaku* (na pędzących saniach, z koniem na pierwszym planie, rozsadzającym ramy) i w tworzącej

doń jakby *pendant* kompozycji *Na stepie* maestria nie tyle rysunku i koloru, ile maestria nastroju. Ale nie nastroju spokoju i malowniczej ciszy, jak to bywało w obrazach „monachijczyków”, lecz zatrzymanej na sekundę ekspresji; coś więcej niż realizm. Może Chełmoński był w tym okresie twórczości prekursorem ekspresjonizmu? Realizm, nieodwołalnie rzetelny, był mniej więcej w tym samym czasie w jego obrazach z życia polskiej wsi (zapamiętanej z Mazowsza, odtwarzanej w Monachium), m.in. *Sprawa przed wójtem*, *Podczas deszczu*. To ten sam gatunek, który prezentował wówczas „sztabowy” Maksymilian Gierymski. Ani śladu zgrabnej malowniczości; mistrzostwo tkwi w prawdzie.

Na ostatnim piętrze Hotelu Europejskiego w Warszawie przebywał po studiach monachijskich przez rok. W tym lokalu trudnym do ogrzania, ale z górnym światłem, po wykupieniu krawca, który dotychczas tam szył, powstawały pierwsze obrazy adeptów Akademii i szkół malarskich, mieszkańców landary, nieprzeznaczonej dla hotelowych gości. Byli to, oprócz Chełmońskiego, Stanisław Witkiewicz (ojciec Witkacego), Adam Chmielowski, późniejszy św. brat Albert, Antoni Piotrowski i kto tam zawitał na dłużej. W Europejskim Chełmoński namalował m.in. scenę rodzajową *Na folwarku* oraz wspomniane tu już *Babie lato*, obrazy, które wystawione w Zachęcie wywoływały drwiące uśmiešky widzów, przyzwyczajonych do drobnomieszkańskich wylizanych malowideł, i złośliwe reakcje krytyków.

Jeden z recenzentów napisał (z negatywną intencją): „Za dużo życia”!

Był, proszę mi wierzyć, taki burmistrz, który zapewnił zapoznanemu artyście lokal bezpłatny. Obszerną salę w ratuszu, miejsce do pracy twórczej i do życia. Gdyby nie ten wielkoduszny gest, pewnie nikt już dziś by nie wiedział, że burmistrzem Szydłowca był przed stu dwudziestu laty Dominik Dereń. To on, wraz ze stróżem, w połowie marca 1900 roku, zaniepokojony ciszą wiejącą od drzwi tej pracowni Władysława Aleksandra Maleckiego, artysty, którego był cichym mecenasem, dokona komisyjnego sprawdzenia. Po sforsowaniu drzwi panowie zastaną we wnętrzu widok... symboliczny. W mig przedostaną się do prasy warszawskiej doniesienia o niemłodym utalentowanym artyście, który siedząc nad malowanym obrazem, z paletą i pędzlami w rękę, w tej pozie od wielu dni nieżyjący, jako powłoka podlegał stopniowo mumifikacji. Krzyk: polski malarz umarł z głodu!

Z głodu? Może raczej z niechęci do jedzenia. Obsługa ratusza dbała przecież o Maleckiego. Gdy nie wychodził na targ, zostawiało mu się pod drzwiami ser, kromkę chleba, mleko. Z dnia na dzień coraz mniej kochał życie. Zainstalował się w Szydłowcu, żeby pomału wygasić w sobie żar. Cierpiał na uporczywe bóle artretyczne rąk. Wiedział, że już nigdy nie namaluje obrazów zbliżonych do własnej wizji artystycznej, takich jak choćby duży olejny *Sejm bocianów*, który podarował powstającej w Sukiennicach Galerii Muzeum Narodowego w Krakowie. Tak, to ten sam obraz, za który otrzymał w Londynie złoty medal...

A co do medali, z którymi wrócił do Kraju, wyprzedawał je, liczne, zastawiał w lombardach za psie pieniądze, od kiedy zrozumiał, że – samotny – niepotrzebnie opuścił bezpieczne wówczas Monachium. Już bliski sześćdziesiątki, bez szans na stabilizację, po otrzymanej odmowie stałego zatrudnienia w charakterze scenografa w Teatrach Rządowych, Władysław Aleksander Malecki, zanim go zmoęła choroba i ołówek trzeba było przywiązywać do palców, krążył od Warszawy poprzez Piotrków, Radomsko, Niekłań, w stronę miejsca urodzenia, Masłowa koło Kielc, mając się różnych prac w skład swej profesji wchodzących. W Kole był nawet nauczycielem rysunku i kaligrafii w prywatnej szkole powszechnej Michała Rawity-Witanowskiego, farmaceuty i społecznika, któremu zrobił czysty, jasny portret, choć portrecistą nie był. Nikt nie wie także nic o jego związkach uczuciowych i pozostanie na zawsze tajemnicą kobieca postać siedząca nad szklanką herbaty z rumem w głębi wyczelowanego obrazu przedstawiającego wnętrze warszawskiej pracowni artysty.

Oprócz tego, że był malarzem, którego obrazy sprzedawało się na pniu – a księżę regent bawarski nawiedzał jego wytworną pracownię w znakomitym punkcie przy dworcu w Monachium – był znakomitym dekoratorem teatralnym (dziś powiedzielibyśmy: scenografem), w młodości przez kilka lat uczniem słynnego Sacchiettego, z którym zrealizował wiele bajecznie sugestywnych scenografii, gdzie iluzjonizm był podkreślony wyrafinowaną grą światła.

Już go nie potrzebowali; w końcówce XIX wieku teatr zerwał z oprawą złożoną z samego przepychu; teraz widz był brany na „nastrój”, więc środki bardziej oszczędne, wyciszone, bez malarzkiego krasomówstwa, można by tak to ująć. Artysta, który zyskał uznanie nad Izarą i który w licznych podróżach zdobywał świat,

zanim wrócił do źródeł, czyli na rodzinną Kielecczyznę, jeszcze próbował się zainstalować w Warszawie, w rezultacie się tylko zaczępił, przerażony drożyzną, zniechęcony skostniałymi układami, uciekł do Krakowa, gdzie jego młodszy brat, Bolesław Ludwik Malecki, był wyższym urzędnikiem, inspektorem Plant i ogrodów miejskich, mieszkał zarazem i pracował w dworku w Ogrodzie Angielskim przy ul. Lubicz. Tam przyjezdny artysta ochłonał, namalował kilka świetnych pejzaży, m.in. duży olejny *Widok na Wawel*, obserwowany od środka Błoń. Reprodukcję tego pełnego formalnej mocy, nostalgicznego obrazu, przesyconego mgielnym nieco krakowskim światłem, zamieścił Andrzej Wajda w swoim autorskim przewodniku po polskim malarstwie, zatytułowanym *To lubię*. Reżyser, sam przecież malarz, miał gust!

Ironia losu czy błędy ludzkie, wynikłe z niskich pobudek? Traf chciał, że w dniu, w którym w sali zabytkowego ratusza natrafiono na zwłoki Władysława Aleksandra Maleckiego, pojawił się listonosz z pokazną kwotą nadesłaną z Warszawy z dyrekcji Teatrów Rządowych. Artysta od wielu miesięcy bezskutecznie słał monity o pieniądze, które od dawna mu się należały za prace scenograficzne... Tymczasem przy zmarłym znaleziono kilka rubli, ot cały majątek.

A przecież mieszkał w sali pełnej skarbów. Gdy wyniesiono zwłoki, komisarz sądowy zinwentaryzował dzieła: dwadzieścia pięć dużych krajobrazów olejnych, sto czterdzieści cztery średnie, czterysta sześćdziesiąt jeden małych, studia na desce, na kartonie, niezliczone szkice rysunkowe. Na zorganizowanej wyprzedaży poszło wszystko lub prawie wszystko! Gdyby artysta nie był pozbawiany zmysłu praktycznego, mógłby żyć w dobrobycie z malarstwa. Lecz może gdyby miał zmysł praktyczny, nie starczyłoby mu talentu. „Nie można z nim było dość do ładu”, pisano we wspomnieniach pośmiertnych. Zdziwaczał? Niewątpliwie. Nie godził się na nową rzeczywistość, na epokę pary, elektryczności, opętania machinacjami finansowymi, na zalew produkcji masowej, na napędzający się bylejąkością świat reprodukcji.

Jego obrazy dziś zasilają zbiory najważniejszych muzeów w Polsce. Wiele dzieł – i tych wykończonych, i potraktowanych impresyjnie, odważnych kolorystycznie, świetlistych i słonecznych – trafia na aukcje w Polsce i za granicą. Wysokie notowania zdają się zachęcać fałszerzy. Ale Malecki jest poważnym przeciwnikiem, tajemnice jego warsztatu zagrządzają drogę falsyfikatom – na pozór wszystko gra, po

kilku dniach widz odkrywa wewnętrzną pustkę, brak mechanizmu, który nadaje rytm, ożywia oryginał, jak bicie serca. Nawet rysunki, robione z okna sztylowieckiej pracowni, te scenki rodzajowe z udziałem handlujących na targu, traktowane zapewne jako materiał pomocniczy do sztafażu, zgrabne i wysmakowane, niewiele mają wspólnego z akademicką „piłą”. Odnosi się wrażenie, że wtedy, kiedy rysował, przestawał fizycznie cierpieć.

W czym tkwi niepowtarzalność twórczości Władysława Aleksandra Maleckiego? W jego pracach łączą się w sposób harmonijny tak odległe sposoby przedstawienia rzeczywistości, szkoła monachijska mianowicie, rozświetlone mroki, dające w efekcie Stimmung; szkoła barbizończyków, czyli studiowanie natury poza pracownią, odnajdywanie harmonii w pełnym świetle dnia, zbieranie szkiców i komponowanie obrazu w pracowni, wreszcie sposób impresjonistów; wyjście ze sztalugą w plener, początek i koniec obrazu to jedyny i ostateczny rezultat intensywnej obserwacji natury przez trzy, cztery godziny, z tolerancją na zmieniające się światło. Dwie ostatnie dekady twórczości Maleckiego to badanie istotnego zagadnienia plastycznego: wpływu światła słonecznego na atmosferę otaczającą zarówno wszystko, co w krajobrazie żywe, jak i to, co zostaje niejako przez te wpływy atmosfery i żywiołów ożywione – kamienie mianowicie. Kamienie.

Kamienie studiował, a potem wkomponowywał je w obraz, malując i z natury, i potem w pracowni, najpierw w Alpach Bawarskich, gdzie spędzał długie tygodnie, a następnie w pejzażu świętokrzyskim. Niebo robiło się na jego płótnach i tekturach tak intensywnie niebieskie, jak u nas bywa kilka razy w roku, drzewa malował żółcieniami, ugrami, oranżami, uzyskując efekt czystego złota, już się nie obawiał, że obrazy są za bardzo barwne jak na gusta mieszczańskie. Porzucił myśli o ich sprzedawaniu. Dobrze mu było pośród własnych obrazów. Zdziwaczał. Obyśmy mieli tylko takich dziwaków!

A przecież należał do ścisłej czołówki malarzy polskich działających nie tylko w Monachium! Uważny uczeń Christiana Breslauera w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, od znakomitego mistrza w ciągu czterech lat studiów wyniósł umiejętność studiowania natury, zasady stosowania perspektywy powietrznej, wreszcie sposób na coś więcej niż zainteresowanie widza, czyli na jego zachwyty. Tym sposobem, w rezultacie wabikiem, był wysmakowany modelunek. I, oczywiście, kolor. Potem stypendia rządowe, studia w Szkole

Przemysłu Artystycznego w Wiedniu, wreszcie w Akademii Monachijskiej, w Düsseldorfie u mistrzów pejzażu.

Gdy już poznał tajniki warsztatu, główną jego Akademią była natura, nie miał czasu na korzystanie z innych uroków życia, nie miał czasu na ładowanie się w kłopoty, ponieważ każdą chwilę wykorzystywał na wędrówki z farbami po górach i lasach Bawarii i Tyrolu. Na sukcesy obrazów Maleckiego na zagranicznych salonach, na zdobywane przezeń nagrody, medale, intratne zakupy, głucha była polska prasa i krytyka artystyczna. Po co wracał? Na co liczył? Na nic szczególnego. Po prostu dowiózł szczęśliwie skarb w swoje rodzinne strony.

Urodził się w Lublinie, tam wprawdzie spędził młodość, ale latem zawsze bawił w rodzinnym majątku Grabowczyk w ziemi hrubieszowskiej. Odkąd wyjechał na dalsze studia do Monachium, nazywanego Atenami nad Izarą, osiadł tam i żył przez ponad czterdzieści lat – aż do śmierci. To on, Władysław Czachórski, portrecista pięknych kobiet i odtwórca fantastycznych kostiumów, polski malarz, o którego płótna zabiegali kolekcjonerzy z całego świata, wkładał wiele wysiłku w ujarzmienie swych zmysłów. Ktoś mu podobno we wczesnej młodości wywróżył, że jeśli zaangażuje się emocjonalnie do tego stopnia, że się zakocha – zginie marnie.

Miał wysoką pozycję pośród polskich malarzy w Monachium. Jako że cenił sobie święty spokój, z przyjemnością nie aspirował do pozycji, jakie zajmowali Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i – krótko, bo zmarł młodo – Aleksander Gierymski. W połowie lat 70. XX wieku, gdy Czachórski pięknie zaistniał ogromnym płótnem *Aktorzy przed Hamletem*, wprawiającym widzów w osłupienie niekonwencjonalnością z jednej strony, z drugiej mistrzostwem potraktowania akcesoriów. W Monachium polskich malarzy mieszkało co najmniej kilkuset, a nie każdy był utalentowanym szczęściarzem. Większość z nich żyła z dnia na dzień; to Wierusz-Kowalski, to Brandt dawali im jakieś robótki, przeważnie podmalówki replik własnych obrazów, które mistrzowie później wykańczali podczas jednego seansu i kładli podpis. Czachórski, aczkolwiek okazjnie towarzyski, w gruncie rzeczy był mizantropem i zdawał sobie sprawę, że pewne formy pomocy mogą upokarzać beneficjenta, a potem z tego wszystkiego tylko złe sny.

Malował więcej niż sprawnie, warsztat nie miał przed nim tajemnic, pędzlem stwarzał specjalnie dla widza iluzję obcowania z drogimi tkaninami, z jakich były uszyte kostiumy w stylu rokoko, w które

artysta przystrajał portretowane damy. Paradoks: musiał malować dużo, niekiedy ponad siły, z powodu kosztów, które ponosił, skupując akcesoria salonowe, niezbędne jako części składowe portretów, meble w stylu Ludwika XIV, dywany, kobierce, wreszcie szyte specjalnie dla jego modelek i modeli suknie i kostiumy z najwytworniejszych jedwabiów, nie z podróbek.

Był, jak się okazało, nie tylko budzącym zazdrość nader zręcznym odtwórcą, ale także mistrzem malarskiej materii. W jego – w sensie impasta – mięsście i soczyście malowanym *Wnętrzu zakrystii* – *Silentium* uderza nie tylko iluzjonizm osiągniany prostymi z pozoru środkami malarza, który wie, w którym miejscu zatrzymać pędzel z jasną farbą, w którym podkreślić umbrą, aby przed zdumionym widzem otworzyć na oścież drzwi do wnętrza, będącego w rzeczywistości tylko płaszczyzną płótna pokrytą farbami. Nie tylko więc ten iluzjonizm, siła sugestii, bez której nie ma dzieła w pełnym tego słowa znaczeniu. Istotne są rozgrywki kolorystyczne: proszę spojrzeć, ile jest rodzajów bieli w tym ciemnym, co rusz mądrze rozświetlanym obrazie. Tu biel jak rozłupany migdał, ówdzie biel jak twaróg, wreszcie biel jak śnieg w lekkim cieniu.

Inna biel określa błyskiem krągłość cyferblatu, inna, połyskująca, na ozdobnej posrebrzanej klamce, inna jest blikiem na poważnej tablicy nad drzwiami pomieszczenia, gdzie obowiązuje cisza. Cisza, a więc skupienie. Skupienie – w dążności do spokoju. Credo Władysława Czachórskiego.

Ten niewielki obraz, który mógłby zostać potraktowany jako studium fragmentu wnętrza kościoła św. Piotra w Monachium, jest więcej niż pełnym dziełem sztuki. Jeszcze jakaś zgaszona zieleń posadzki, złoto oprawy inkunabułu – i co? I wszystkie te drobne drogocенności tańczą z czerniami, stanowiącymi niejako kanwę tego obrazu, przed którym stajemy jak wryci.

Jak przebiegała edukacja artystyczna Czachórskiego? Zaczęło się od muzyki, w domu szlacheckim podstawy dawał mu ojciec. W lubelskim gimnazjum profesor rysunku i kaligrafii Witold Urbański poznał się na zdolnościach chłopca. Widząc pasję i wyjątkowe postępy, rodzice wysłali syna do Warszawy na stancję do znanego malarza klasycysty Rafała Hadziewicza. W warszawskiej Szkole Rysunkowej cały kurs zrobił w półtora roku. Następnie rok w Akademii w Dreźnie, po czym wymarzona Królewska Akademia Sztuk Pięknych w Monachium. Brązowy medal na kursie Anschütza, także brązowy

u Otto Seitz, dyrektor Akademii Wilhelm von Kaulbach kupił do swoich zbiorów *Tyrolczyków* Czachórskiego. Opuszczając pracownię Wagnera, otrzymał Czachórski mały srebrny medal – już wtedy za niemal żywą martwą naturę – i został przyjęty do najważniejszej w Akademii szkoły kompozycji figuralnej, prowadzonej przez Karola von Piloty’ego. Piloty wraz z żoną, miłośniczką sztuki, raz po raz odwiedzał Czachórskiego, żeby sprawdzać postępy adepta.

Z bogato ilustrowanego listu artysty do rodziców:

Wczoraj byli u nas obydwaj Gierymscy Maksymilian i Aleksander (...), wieczór przeszedł z pożytkiem, ja grałem na cztery ręce z Maksem G[ierymskim], (który gra koncertowo) *Simphonie Tragique* Schuberta, *Eroique* Beethovena i tegoż *Piątą Symfonię* (...). Pierwszy to był wieczór muzyczny i nieźle się udał (...) nasi słuchacze byli bardzo zbudowani. Gierymski kupił sobie doskonałe pianino stuttgardskie i w atelier dużo grywa, ma masę nut (...). I ja kiedyś, mając trochę grosza, zafunduję sobie pianino porządne...

Cała wspomniana trójka zajmowała się jednak przede wszystkim malarstwem. Od tamtego czasu Czachórski każdego dnia spędzał osiem godzin przy sztalugach. Pierwszą poważną kompozycją była *Lektura*: zaczytana panna w stroju i otoczeniu współczesnym. Ten niewielki obraz kupił na pniu pan Weber, sekretarz Akademii.

Zaraz potem ukończył, pod okiem Piloty’ego – bo nie pod jego kierunkiem, mistrz bowiem preferował tematykę historyczną – współczesną kompozycję *Wstąpienie do klasztoru*. Płótno okrzyknięto rewelacją. Pisze biograf artysty, malarz Henryk Piątkowski: „Czachórski, stawiając pierwszy krok swej samodzielności (...) daje w swym dziele subtelny, psychologiczny wątek, ujęty w formę wykwinną dyskretnej kolorystycznej harmonii – daje fragment życiowy, z dużą siłą wypowiedziany, rzecz wprost niezwykłą na owe czasy”. No tak, pożegnanie córki z matką na zawsze w chłodnym przedśionku klasztornym tu i teraz – serce widza się ściska nieporównanie bardziej niż podczas obcowania z *Zabójstwem Wallensteina*, płótnem Piloty’ego, inspirowanym historią przed dwóch wieków i w dodatku za pośrednictwem dramatu Schillera. Publiczność najwyraźniej miała dość teatralności w malarstwie.

Do pewnego momentu – a ściślej do dwudziestego piątego roku życia – Czachórski zaskakiwał swoimi nowymi obrazami, Potem już, aż do końca, był, jak to się mówi, „zawsze ten sam”. A wspomnianymi

już *Aktorami przed Hamletem* potężnie zaskoczył. Teatr w teatrze, ale bez tej negatywnej teatralności. Duży obraz malował przez trzy lata; jest w tym płótnie tajemnica, są zawarte nie tylko modne dziś kody, ale także ślady żywych, współczesnych mu osób; do samego Hamleta pozował mu, przypominam sobie, polski aktor, do pierwszoplanowej, w prawym rogu, postaci ułomnego błazna – Franciszek Streitt, kolega z monachijskiej Polonii, świetny malarz, uginający się pod ciężarem zamówień plutokracji. Jest godność w garbatym błaznie; jest także utrwalona na zawsze przez Czachórskiego wspaniałomyślna koleżeńskość Streitta.

Jurorzy niemieccy nie wiedzieli, jak podejść do tego niezwyklego obrazu; trudno im było zaszufładować intrygujące zjawisko. Dali sobie z tym spokój, płótno pozostało w pracowni artysty, który robił swoje: malował portret za portretem, a był portrecistą sowiecie opłacanym. Cztery lata przeminęły szybko i w 1879 roku na II Wystawie Wszechświatowej w Monachium Czachórski wystawił nie tylko nowy obraz, wyznaczający, jak się okaże jego dalszą drogę, mianowicie portret damy pod wymownym tytułem *Czy chcesz różę?*, ale kierowany specjalnym rodzajem intuicji przypomniał i dał powiesić na ścianie właśnie *Aktorów przed Hamletem*. Na portret damy w rokokowym stroju, wprost pachnący i ujmujący, patrzyli wszyscy, a tymczasem zagraniczne jury, złożone z francuskich, hiszpańskich, włoskich i angielskich mistrzów pędzla, przyznało Czachórskiemu, wbrew protestom niemieckich jurorów, za *Aktorów przed Hamletem* medal złoty II klasy.

A żeby było bardziej swojsko, o sukcesie dowiedział się artysta w Lublinie, gdzie wpadł na chwilę ze swojego letniego Grabowczyka. W restauracji sięgnął po drewniany uchwyt na gazetę. Przeczytał i długo nie mógł uwierzyć. Już był za późno, żeby zawrócić i kontynuować to, co tak ambitnie rozpoczął w tematyce Hamletowskiej. Zresztą, po śmierci ojca, z braku starań brata o sprawy gospodarcze, sam musiał się zająć majątkiem. Podczas gdy w kraju, w Grabowczyku, plony były marne wskutek suszy lub gradobicia, Władysław Czachórski w monachijskiej pracowni musiał malować w dwójnasób kupowane od ręki za olbrzymie pieniądze *Klejnoty*, *Listy miłosne*, *Kwaciarki*, *Spalone listy*, *Wróżby*, *Damy w atlasowych sukniach* i *Główki* – coraz świetniej malowane piękne kobiety.

Wzbudził zachwyt portretem córki Henryka Sienkiewicza, który powstał w Lugano, gdy jedną z licznych włoskich podróży odbywał z pisarzem, z którym był w zażyłości.

Pamiętnikarze, koledzy i krytycy są zgodni co do tego, że artysta nigdy nie malował replik własnych obrazów. Każde nowe, zawsze starannie wykonane płótno nosiło znamiona absolutnej oryginalności.

Podczas jednego z monachijskich rautów z udziałem artystów z kolonii polskiej puszczone w obieg bileciki ze zgadywankami. Jeden z nich dotyczył naszego artysty i (za świadkiem epoki, artystą Marianem Trzebińskim) brzmiał:

*Choć kobiet nie lubi, kobiety maluje
Choć pieniędzy nie ma – antyki skupuje
Choć nigdzie nie jeździ – na bahnhofie jada
Choć smakosz wykwinny – kuchni nie posiada.*

Należy się wyjaśnienie w kwestii bahnhofu. Okolice dworca kolejowego należały wówczas w Monachium do najelegantszych. Restauracja kolejowa była wytowna; malarz był jej stałym gościem i często tam specjalnie dla niego przygotowywano potrawy. Stołował się również w najlepszych hotelach – i stać go było, i chodziło o to, żeby w domu, w pracowni mieć *splendid isolation*.

„Jak się człowiek zamaluje – pisał – kpi sobie z całego świata. Za nic nie oddałbym malarstwa za inną jaką karierę”. Honorowy profesor Akademii monachijskiej, przyjaciel księcia regenta Luitpolda, Władysław Czachórski zmarł niespodziewanie w swojej pracowni.

Artysta spoczął w kraju, w grobie rodzinnym na cmentarzu tuż obok majątku, w Grabowcu. Zadbą o to bratowa i bliska dusza Czachórskiego, Jadwiga z Grothusów. Na tym się kończy historia człowieka, lecz trwa życia dzieło. Proszę sobie wyobrazić, że po zaraz po I wojnie światowej wszystkie muzea i galerie rządowe Niemiec i Austrii pozbywały się obrazów polskich artystów. Dzięki temu Polska odkupiła dzieła Matejki, Gierymskiego, Brandta. Ale nie Czachórskiego, ponieważ nie było w ogóle kwestii zdjęcia jego płócien ze ścian.

Marek Soltysik

Fragment powieści biograficznej *Zazdrosny talent. Bracia Gierymscy*. Książka ukaże się w roku 2025 nakładem Wydawnictwa LIRA.