

Andrzej Szpakowski

Józef Brandt a środowisko polskich artystów w Monachium

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 2, 273-332

1964

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JÓZEF BRANDT A ŚRODOWISKO POLSKICH ARTYSTÓW W MONACHIUM

Kiedy dwudziestojednoletni Józef Brandt przenosi się w 1862 r. za namową Juliusza Kossaka z paryskiej École des Ponts et Chaussées do Monachium, aby tam podjąć regularne studia malarskie, tradycje podróży zagranicznych wśród artystów polskich są już bardzo bogate, a główne szlaki przetarte i utrwalone zostały jeszcze przez praktykę poprzednich generacji architektów, malarzy i rzeźbiarzy¹. Genezy tego ruchu, niezwykle charakterystycznego dla polskiej rzeczywistości artystycznej XIX w., dopatrywać się można już w podróżach mecenasów sztuki i artystów z kręgu dworu królewskiego w XVIII w., w ożywieniu stosunków artystycznych między Polską a innymi krajami europejskimi w dobie Oświecenia czy też w imporcie budzących podziw dzieł sztuki obcej, głównie malarstwa i rzeźby.

Od czasów Stanisława Augusta Poniatowskiego działają w Polsce, głównie w Warszawie, liczni artyści pochodzenia cudzoziemskiego, wywodzący się z krajów o rozwiniętej i wysoko zorganizowanej kulturze artystycznej (głównie z Włoch, Francji, Niemiec i Austrii), których biegła i zręczna sztuka budziła zainteresowanie m. in. systemem kształcenia artystów w obcych środowiskach kulturalnych. Początkowo następują wyjazdy artystów obcego pochodzenia, działających na dworze królewskim (np. Le Brun i Bacciarelli), a następnie i polskich malarzy, stypendystów Stanisława Augusta Poniatowskiego (Smuglewicz, Kucharski, Wall i inni, głównie architekci). Celem tych wyjazdów było bądź zdobycie wyższych kwalifikacji artystycznych, bądź zapoznanie się z nowymi ideami i prądami w sztuce bezpośrednio u źródeł.

Z biegiem czasu zwyczaj ten staje się zjawiskiem powszechnym i cieszy się pełnym poparciem tak mecenasów, jak i krytyki artystycznej.

Charakter ideowy i formalny sztuki wieku XVIII i przełomu w. XIX początkowo wpływał na ograniczanie zakresu zainteresowań tak mecenasów finansujących podróże, jak i polskiej młodzieży artystycznej, do krajów romańskich (głównie Rzym, w mniejszym stopniu Paryż), do czego w niemałym stopniu przyczyniła się też działalność pamiętnikarska Stanisława Kostki Potockiego czy Augusta Moszyńskiego². Później jednak, po wstrząsach politycznych i społecznych, związanych z rozbiorami, insurekcją kościuszkowską i kampanią napoleońską, po ogólnych zmianach orientacji ideowej, wraz ze



Leo von Klenze — Gmach Starej Finakoteki (1826—1836), Monachium, stan przed spaleniem w r. 1943 i 1944

wzrostem ilościowym adeptów pędzla i dłuta — zakres ten rozszerza się znacznie, obejmując i inne miasta europejskie (Wiedeń, Petersburg, Drezno, Düsseldorf, Berlin, czy wreszcie Monachium)³.

W kraju kształcenie zawodowe artystów, po skromnych początkach, wywodzących się z tradycji królewskiej „malarni” Bacciarellego i pracowni prywatnych, przekazane zostało odpowiednim wydziałom organizowanym przy uniwersytetach (w Warszawie Wydział Nauk i Sztuk Pięknych w 1816 r., w Krakowie Szkoła Sztuk Pięknych w 1818 r.). W Wilnie tradycje nauczania rysunku i malarstwa łączą się z datą przyjazdu do tego miasta Franciszka Smuglewicza w. 1798 r.⁴ W programach nauczania przeważa początkowo studium nad gipsowym odlewem antycznej rzeźby i rysunek anatomiczny z żywego modelu, ale już niebawem popularność uzyskała tzw. malarstwo krajo-widoków, które zmusza artystów do bliższych kontaktów z przyrodą i do studiów natury. Również ruch wystawienniczy nabiera żywszych rumień-ców. Z mniejszą lub większą regularnością odbywają się pokazy malarstwa w Warszawie (od r. 1819), Krakowie (od r. 1821) i Poznaniu (od r. 1830), w których uczestniczą zarówno uznani artyści polscy i obcy, jak i polska młodzież artystyczna. Ze skromnych początków rozwija się świadome, choć ograniczone do niewielkiej stosunkowo liczby osób kolekcjonerstwo. Kształ-tują się pierwsze kolekcje magnackie, powstają pierwsze muzea (Świątynia Sybilli w Puławach w 1800 r., Domek Gotycki w 1809 r., opracowany przez Piwarskiego Gabinet Rycin po Stanisławie Augustie Poniatowskim przy Uniwersytecie Warszawskim w 1819 r., zbiory kórnickie w 1829 r.), rodzi się wreszcie i kształtuje rodzime piśmiennictwo o sztuce.

Wszystkie te zjawiska pobudzają zainteresowanie społeczeństwa spra-wami sztuki w ogóle, w szczególności zaś rysuje się coraz bardziej wyraź-nie tendencja do konfrontowania własnych osiągnięć artystycznych z współ-czesną sztuką obcą. Zainteresowanie wśród artystów budzi również sztuka dawna, reprezentowana w kraju przykładami na ogół dobrymi, choć w ilości niewielkiej. Stąd też tendencja do podejmowania podróży do bardziej za-sobnych w galerie i zbiory środowisk obcych.

W ślad za pierwszymi stypendystami Stanisława Augusta (Szreger, Kamsetzer, Smuglewicz, Kucharski, Wall, Rajecka) udają się za granicę, głównie do Rzymu, Wiednia i Berlina, całe zastępy artystów polskich działających na przełomie XVIII i XIX w., przy czym Rzym nadal ściąga najliczniejsze grupy. Studiują tam m. in.: Czechowicz, Kuntze-Konicz, Stattler, Kokular, Tokarski, Hadziewicz, Kaniewski. W Berlinie przebywają m. in.:



Sala Rubensa przed rekonstrukcją, Stara Pinakoteka, Monachium

Faworski, Molinari, Kolberg, nieco później: Marszałkiewicz i Hadziewicz; w Dreźnie: Seydlitz, Blank i później Lesser; w Wiedniu: Kokular, Plersch, Pfanhauser; w Paryżu: Brodowski, Kucharski, Suchodolski.

Specjalną rolę w torowaniu artystom polskim dróg, prowadzących do obcych akademii, odegrała rodzima krytyka artystyczna i inne, pokrewne gatunki piśmiennictwa o sztuce a także osobiste i korespondencyjne kontakty malarzy z przebywającymi za granicą wybitnymi osobistościami ze świata politycznego i kulturalnego⁵. Znamienna może tu być np. wypowiedź związanego licznymi więzami z polską rzeczywistością artystyczną XIX w. Wincentego Pola, który w 1839 r. tak formułuje swój pogląd na stan nauki malarstwa w Polsce i rolę obcych środowisk kulturalnych:

Wielu jest młodych ludzi w kraju naszym, niepospolitym talentem obdarzonych, którzy sobie zawód malarski obrali — ale i jakąż drogą iść zwykli? Młodzieniec, który uczuje w sobie chęć do rysunku, rysuje w domu czy to w szkole oczy, nosy, głowy, ręce i nogi, potem całe figury, posągi, antyki; od rysunku martwych wzorów przechodzi do portretów, od ołówka i pastelów do pędzla i farb olejnych; albo poczyną od kwiatów, od drzew pojedynczych, zwierząt, a kończy na obrazach okolic, ożywionych ludźmi i zwierzętami. Kto w tym lub owym zawodzie pewnie wprawy i łatwości nabędzie, kto przemalował wszystkie wzory, które mu pod rękę wpadły, kto utworzył sam kilka grup mitologicznych, wykonał kilka szczerśliwych portretów lub widoków i porównał swe prace z tym, co mu jest znanym — wyjeżdża za granicę do Wiednia i Berlina, do Drezna i Monachium, a w końcu do Paryża i Rzymu. [...] Tam otwiera się przed oczyma jego świat rozległy w galeriach malowideł i w szkołach malarskich; tam widzi, jak na okresy podzielone całe dzieje sztuki malarskiej i nad czym wieki pracowały obejmuje kilkanaście gmachów swym wnętrzem. Niejednemu otworzy się dusza, niejednego ogarnie niepokój sztuki, niejeden wzniesie się na chwilę i ogrzeje przy dobroczynnym ogniu swe serce, niejednego pochwyli niewymowna tęsknota, niejeden upadnie na duszy, a nie ma takiego, co by mógł powiedzieć: *Anch'io sono pittore* w przekonaniu najgłębszym, iż czas nasz nie może dojść arcydzieł sztuki, i nie zdoła nic podobnego utworzyć, co by wielkości onych sprostało — rzucają się w rozpacz na drogę naśladownictwa, stają się zwolennikami tej lub owej szkoły i kopiują kopie, manierują maniery, służą sługom sług. Ale i tutaj jeszcze nie idzie rzecz łatwo i snadniej jeszcze przyczepić się do jakiegokolwiek szkoły nowej, która dziś żyje i wzrasta, niżeli pobratać się z mistrzami przeszłości...⁶

Pol rejestruje tu i ocenia pewne konkretne zjawisko, ale jego zachwyt nad bogactwem obcych zbiorów malarstwa ma wymowę ogólniejszą i jednoznaczną, a sztuce obcej przypisuje, jak widzimy, decydującą rolę w kształtowaniu współczesnych koncepcji artystycznych.

W Krakowie Lucjan Siemieński, pisząc o młodych wychowankach tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych, nie może powstrzymać się od uwag jak ta, którą rzuca przy okazji omawiania twórczości dwudziestoletniego Walerego Eliasza Radzikowskiego:

Młody ten malarz widoczne robi postępy, tak w rysunku, jak i w sposobie malowania. Żeby był pewnym siebie brakuje mu dobrej szkoły. Pod biegłym mistrzem w zagranicznej akademii (podkr. A. S.) prędko by stanął na tej drodze, po której dochodzi się do celu⁷.



Peter von Cornelius (1783—1867) *Jeźdźcy Apokalipsy*, karton do polichromii, 1845—1846, Nationalgalerie Berlin

Głęboko zakorzenione w świadomości mecenasów, artystów i krytyków przekonanie o wyższości systemu studiów artystycznych za granicą spowodowało w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych swoistą inwazję wychowanków szkół artystycznych polskich na obce środowiska kulturalne. Największą popularnością i największym uznaniem cieszyło się w latach 1860—1880 Monachium, które skupiło też największą za granicą kolonię polską.

Opinia o roli środowiska monachijskiego i ocena wpływu szkoły monachijskiej na malarstwo polskie XIX w. przeszły znamiennej ewolucję. Jeszcze w 1896 r. Jerzy Mycielski pisał:

A za generacją starszą, urodzoną między r. 1820 a 1830, podążyła do monachijskich szkół i druga, ta, która przed samym r. 1840 na świat przyszła, podążył w 1858 młodzieńczy Matejko, po nim zaś płynęła ciągle i coraz obficiej fala ich dalsza przez wszystkie dziesiątki naszego wieku, jak płynie ciągle do dziś dnia i z pewnością aż po dni nasze znikąd może tyle, co z Monachium, wielkich polskich talentów malarskich nie wyszło (podkr. A. S.)⁸.

...I po co myśmy tam jechali! — wykrzyknie Stanisław Witkiewicz za-



Caspar Netscher (1639—1684) *Zabawa z muzyką*, Stara Pinakoteka, Monachium

ledwie pięć lat później, uzupełniając swój pełen rozczarowania i wewnętrznego zniechęcenia głos takim uzasadnieniem:

Istotną przyczyną tego leżała w tym, że jeżeli w Monachium otaczała nas całkiem obca i nieznośna atmosfera, to niemniej w kraju dookoła tego całego porywu artystycznego rozciągała się głucha pustynia, w której nie odzywało się żadne echo współczucia. Nie było ani „temperatury moralnej”, której dla pojawienia się sztuki żąda Hipolit Taine, ani żadnego mającego jaki taki autorytet ogniska wychowawczego. Z drugiej strony fałszywe wyobrażenie o potrzebie szkół, profesorów, akademii, „zagranicy”, Paryża, Monachium czy Rzymu — w ogóle Europy, cały ten konwencjonalny układ pojęć o kształceniu się artystów, oparty na obsołutnej nieznajomości ich psychologii i psychologii sztuki w ogóle, nie pozwalał zrozumieć tej prostej prawdy, że jedyną nauką jest bezpośrednie zetknięcie się i porozumienie z naturą, że wszędzie tam, gdzie jest światło i życie, wszędzie tam są zasadnicze środki do kształcenia się w sztuce⁹.

Najsurowiej ocenia rolę szkoły monachijskiej z perspektywy ponad półwiecza Tadeusz Dobrowolski, formułując taki sąd:

W okresie Witkiewicza i Sygietyńskiego panował u nas głównie kierunek monachijski w wyniku popularności Monachium jako ośrodka sztuki, do którego dążyła większość artystów polskich. Zaciążyło to fatalnie na naszym malarstwie, gdyż Monachium było przede wszystkim szkołą złego smaku, płaskiego realizmu lub sentymentalnego efekciarstwa, określanego eufemistycznie jako *Stimmung*. Z a b ó j c z e g o (podkr. A. S.) wpływu szkoły monachijskiej potrafili uniknąć tylko artyści szczególnie odporni i tacy, którzy, jak np. Maksymilian i Aleksander Gierymscy, a później Eoznańska, umieli wyłowić z Monachium to, co było tutaj odpryskiem kultury francuskiej. Bo, rzecz oczywista, i Monachium ulegało Francji, nie zdając sobie jednak sprawy z istoty francuskiej sztuki i wulgaryzując jej różne kierunki...¹⁰

Wobec tak różnorodnych ocen i opinii warto chyba przypomnieć sobie, czym w istocie charakteryzowało się i odróżniało od innych środowisk artystycznych w Niemczech środowisko monachijskie, jakie wartości reprezentowała tamtejsza sztuka i jakie idee czy dobra kulturalne mogły mieć praktyczny wpływ na studiujących tam artystów polskich. Wymowa pew-



Arthur von Ramberg (1819—1875) *Przy stole*, Nowa Pinakoteka, Monachium



Peter Paul Rubens (1577—1640) *Wieniec owoców*, Stara Pinakoteka, Monachium

nych faktów i wyniki materiałów porównawczych być może pomogą w dokonaniu nieco innej oceny wpływu malarstwa niemieckiego na malarstwo polskie, zdaniem piszącego niesłusznie dotychczas wyolbrzymianego.

Bawaria wieku XIX posiadała już bogate tradycje artystyczne, szczególnie na polu kolekcjonerstwa prowadzonego przez Wittelsbachów. Wywodzi się ono od działalności Albrechta V (1550—1579), pierwszego z szeregu mecenasów bawarskich, którzy zgromadzili dzieła sztuki składające się na dzisiejszą kolekcję Starej Pinakoteki¹¹. Dużą ruchliwością odznaczył się tu Maksymilian I (1597—1651), syn Wilhelma V, późniejszy pierwszy elektor Bawarii. Wzbogacił on znacznie bawarski skarbiec kolekcją antycznych monet i dziełami Dürera (ołtarz Paumgartnera z kościoła dominikańskiego we Frankfurcie, *Czterech Apostolów* z ratusza w Norymberdze i in.). W przeciwieństwie do włoskich zainteresowań dworu cesarskiego Maksymilian zbiera wiele obrazów szkół północnych (głównie niderlandzkiej), rozpoczynając równocześnie zakupem płótna Rubensa *Polowanie na lwy* słynną monachijską kolekcję tego artysty. Główne zasługi w zgromadzeniu największych arcydzieł malarstwa przypisuje się jednak Maksymilianowi Emanuelowi (1679—1726), który na pomieszczenie szybko rosnących z jego inicjatywy zbiorów przeznacza zamek w Schleissheim, wzniesiony w 1684 r. przez włoskiego architekta Zucalli. Szczególnie udany okazał się zakup w 1698 r. u Gisberta van Ceulen w Antwerpii, obejmujący 105 obrazów, w tym 12 Rubensów (m. in. portret Heleny Fourment z dzieckiem, dwa pejzaże, duży *Spacer w ogrodzie*, *Mars i Wenus*, *Loth z córkami*, *Trzej Królowie*), 15 płócien Van Dycka, obrazy Snydersa, Brouwera, Fyta, Brueghla, Wouwermanna, Dou i wielu innych. Niestety nie wszystkie te obrazy dotrwały w zbiorach bawarskich do XIX w.¹² Wobec braku zainteresowań kolekcjonerskich Karola Alberta (1726—1745) i Maksymiliana Józefa III (1745—1777) uważa się stan inwentarza zamku w Schleissheim z roku 1761 w zasadzie za zbiór Maksy-

miliana Emanuela. Inwentaryzacja ta obejmuje łącznie 1 016 płócien, a mniej więcej tyle samo znajdowało się w zamkach w Monachium, Nymphenburgu i Dachau. W 1777 r. wraz ze śmiercią Maksymiliana Józefa III kończy się główna linia Wittelsbachów i Bawarię otrzymuje spadkobierca *der Pflazischen Lande*, Karol Teodor. Wznosi on w Monachium dla zbiorów malarstwa nowy gmach, który później przeznaczony zostanie na muzeum sztuki starożytnej i muzeum etnograficzne. Karol Teodor prowadził dalsze zakupy dzieł malarzy holenderskich, gromadząc je w Monachium, skąd dopiero w końcu XVIII w. zostały przeniesione do Monachium. Po jego śmierci elektorem bawarskim został w 1799 Maksymilian Józef z linii Pfaltz-Zweibrücken, a do dawnej kolekcji Wittelsbachów doszła jeszcze jedna, „pflacka” kolekcja malarstwa, składająca się z 964 obrazów malarzy francuskich i holenderskich XVII i XVIII w.

Sekularyzacja dóbr kościelnych w Bawarii i Tyrolu spowodowała po 1803 r. dodatkowy napływ dzieł malarstwa staroniemieckiego. Ostatnimi większymi nabytkami do zbiorów monachijskich były zakupy prowadzone przez Ludwika I, który wzbogacił kolekcję Starej Pinakoteki o dalsze dzieła Fillipino Lippiego, Botticellego, Ghirlandaia, Perugina, Rafaela i in., zakupując bądź większe zespoły (m. in. u braci Boisseree w 1828 r.), bądź pojedyncze obrazy. Wcześniej jeszcze, dzięki decyzji Maksymiliana Józefa, który w 1805 r. nakazał przeniesienie galerii z Düsseldorfu do Monachium, Stara Pinakoteka wzbogaciła się o czterdzieści Rubensów, siedemnaście Van Dycków, sześć Rembrandtów (z słynnego cyklu biblijnego) i cenne dzieła mistrzów włoskich: (Carracci, Domenichino, Guido Reni, Tintoretto, Palma Vecchio, Tycjan, del Sarto) oraz flamandzkich (Snyders, Jordaens). Od 1808 r. poważnie zwiększył się napływ malarstwa włoskiego. W 1815 nabyta została wielka *Madonna* Tycjana i *Santa Conversatione* Cima da Conegliano.

Gmach dzisiejszej Starej Pinakoteki został zatwierdzony do budowy jeszcze za życia króla Maksymiliana, w r. 1823. Budowa gmachu przypada już na czasy panowania Ludwika I, a jego ukończenie nastąpiło w 1836 r.



Anselm Feuerbach (1829—1880) *Kąpiące się dzieci*, Galeria Schacka, Monachium



Ernst Zimmermann (1852—1901) *Pokłon pasterzy*, Nowa Pinakoteka, Monachium



Wilhelm Diez (1839—1907) *Pokłon pasterzy*, według miedziorytu
A. Knesinga



Rembrandt van Rijn (1606—1669) *Pokłon pasterzy*, Stara Pinakoteka, Monachium

Od tego też czasu zbiory Starej Pinakoteki udostępnione zostały artystom i szerokim rzeszom publiczności.

Wbrew bardzo krytycznej ocenie poziomu kultury artystycznej środowiska monachijskiego, jakiej dokonał Witkiewicz, Monachium, jak żadne inne miasto w Niemczech, przeżywało od lat trzydziestych gwałtowny roz-

wój kulturalny. Szczególnie wiele zawdzięcza Monachium królowi bawarskiemu, Ludwikowi I (1786—1868), którego dwudziestotrzyletni okres panowania (1825—1848) wypełniony jest bujną działalnością na polu krzewienia kultury artystycznej¹³. Z jego inicjatywy i prywatnej kasy powstają liczne budowle użyteczności publicznej, pomniki i mauzolea, nowe gmachy muzeów i gilotek; niemałe też zasługi położył przy organizacji i rozwoju szkolnictwa artystycznego, a w zakresie kolekcjonerstwa dokonał dzieła na miarę największych mecenasów niemieckich. Fakt, że na jego śmiałych zamierzeniach urbanistyczno-architektonicznych kładzie się przeważnie cień przyciężkiej, charakterystycznej dla Niemiec w tym okresie manieri, że ogromnych rozmiarów freski, pokrywające wewnętrzne i zewnętrzne płaszczyzny nowych gmachów publicznych, nie grzeszą umiarem czy lepszym smakiem arystycznym — nie powinien przesłaniać obrazu poważnego ruchu artystycznego i dynamiki, z jaką przeobrażała się mieszczańska stolica Bawarii nad Izarą w stolicę artystyczną Niemiec.

Od początku lat czterdziestych XIX w. Ludwik I rozpoczyna systematyczną akcję kolekcjonerską w zakresie malarstwa współczesnego. Zamiarem jego jest zgromadzenie możliwie najpełniejszego zespołu płócien, reprezentujących podstawowe zjawiska współczesnej kultury plastycznej Niemiec. O perspektywicznych planach Ludwika I świadczy fakt, że już w 1836 r. zlecił Kaulbachowi wykonanie kartonów do polichromii, która miała zdobić gmach muzeum sztuki współczesnej. Muzeum to miało też być swoistym dokumentem kultury artystycznej epoki o jednolitym charakterze stylowym architektury, dekoracji ściennych i zbiorów. Fakt, że w roku 1846, kiedy Kaulbach ukończył prace nad kartonami do przyszłej polichromii, król położył kamień węgielny pod gmach Nowej Pinakoteki (wzniesionej w latach 1846—1853 przez Augusta von Voita), potwierdza ścisły związek między planami króla a pracą Kaulbacha.

Pierwszy katalog nowej galerii, wydany w 1853 r., a więc w roku udoświecenia galerii dla publiczności, daje nie tylko ciekawą charakterystykę osiągnięć i wartości malarstwa niemieckiego do połowy XIX w., ale również staje się interesującym dokumentem smaku artystycznego szerokich warstw społecznych, z którym podobno Ludwik I liczył się w bardzo poważnym stopniu, zakupując tylko od tych artystów, którzy byli w społeczeństwie uznani i cieszyli się największą popularnością. Nie mogło to niestety nie wpłynąć na obniżenie poziomu zbiorów, który jednak z drugiej strony reprezentuje pierwszorzędnej wagi dokument swojej epoki i panujących w niej gustów. Faktem jest jednak, że w niewiele lat później Schack kompletuje zespół znacznie bardziej interesujący. Był on jednak nie tylko mecenasem — był znawcą, i to na swoje czasy — w odniesieniu do malarstwa niemieckiego — znawcą wytrawnym. Ludwik I rezygnował z możliwości wyboru, zakupywał dużo, w wielu środowiskach naraz i zawsze to, co nie wywoływało najmniejszych kontrowersji.

Wśród pierwszych zakupów króla przeważają nazwiska Kocha, Schadowa, Overbecka, Corneliusa i mniejszych talentów italianizujących malarzy niemieckich. Nowe nabytki w latach późniejszych wzbogaciły galerię o płótna Adama, Hessa, Heidecka, Nehera i in. Zbiory królewskie uzupełniane były w dalszych latach zakupami z kasy państwowej oraz darami i legatami, przez co zmienił się w końcu wieku XIX — rzecz bardziej interesująca — ich pierwotny, monachijsko-nazareński charakter. Długotrwała reorganizacja



Edward Kurtzhauer (1840—1879) *Festyn wiejski w Szwabii*, Nowa Pinakoteka, Monachium

galerii, zakończona ostatecznie w 1919 r., a polegająca na włączeniu dużego zespołu malarstwa przełomu XVIII i XIX w. oraz początków XX w. (Graff, Tischbein, Edlinger, Friedrich, Waldmüller i inni), dała malarstwu niemieckiemu zgromadzonemu w Nowej Pinakotece mocniejsze podstawy i logiczny fundament. Wkrótce jednak okazało się, że reprezentacyjny gmach Nowej Pinakoteki nie mieści systematycznie rosnących zbiorów. Pozyskanie przez jednego z jej dyrektorów, Hugo von Tschudiego, poważnego zespołu malarstwa obcego (Constable, Daumier, Géricaut, Courbet, Manet, Monet, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Cézanne i inni) znacznie podniosło rangę galerii, lecz jednocześnie stworzyło poważne trudności lokalowe. Podobnie jak kiedyś Maksymilian I snuł projekty budowy nowych gmachów dla swoich zbiorów, teraz Ludwik I, wznosząc Nową Pinakotekę, roił plany dalszych galerii i muzeów. Wypadki historyczne związane z wojną 1866 roku nie pozwoliły jednak na ich zrealizowanie. Szczególnie dotkliwie dawał się odczuć brak powierzchni wystawowej dla rosnącego zbioru malarstwa najnowszego, lokalno-monachijskiego, dla którego przeznaczono ostatecznie wzniesiony przez Zieblanda w latach 1838—1845 nowy gmach wystawowy na Königsplatz. Gmach ten, mimo że powstał przed Nową Pinakoteką, posiadał na ówczesne czasy doskonałe warunki ekspozycyjne i tam też umieszczono zbiory malarstwa najnowszego, ustalając granicę podziału na lata siedemdziesiąte. Zbiory te, znane pod nazwą Staatliche Galerie, reprezentują więc kulturę plastyczną Niemiec i Europy drugiej połowy XIX w., a więc okresu, w którym polscy artyści pojawiają się w Monachium najliczniej.

Trzecim wielkim zbiorem, który w bardzo poważnym stopniu przyczynił się do wzrostu znaczenia monachijskich kolekcji malarstwa niemieckiego był

zbiór Schacka¹⁴. Adolf Friedrich hrabia Schack (1815—1894), prawnik i były dyplomata, wypełnia swą działalnością kolekcjonerską lukę między mecenatem Ludwika I (który formalnie kończy swą działalność na tym polu z chwilą otwarcia Nowej Pinakoteki w 1853 r.) a działalnością kolekcjonerską państwa, które może szczycić się poważniejszymi osiągnięciami dopiero od połowy lat osiemdziesiątych. Znamca i miłośnik dzieł sztuki, przyjaciel i opiekun artystów — Schack — zdołał zgromadzić w swych zbiorach bez wątpienia najciekawsze i stosunkowo najlepsze płótna Schwinda, Feuerbacha, Böcklina, Genellego, Schleicha, Bambergera, Lenbacha — bez których zbiory stolicy artystycznej Niemiec nie prezentowałyby pełnego przeglądu rozwoju malarstwa niemieckiego XIX w. W odróżnieniu od działalności zbierackiej Ludwika I, którego gusta pokrywały się z nie najlepszym przecież smakiem artystycznym społeczeństwa niemieckiego XIX w., Schack, nie licząc się zupełnie z opinią społeczną i mając osobisty stosunek do każdego artysty, wyławiał przez bezpośredni kontakt z malarzami płótna najbardziej kontrowersyjne, odbiegające od średniego poziomu produkcji artystycznej, niezwykle lub też takie, które najpełniej wyrażały daną osobowość twórczą. Dzięki temu zwykło się uważać zbiór Schacka w Niemczech za cenniejszy od wszystkich innych, państwowych czy prywatnych kolekcji malarstwa niemieckiego XIX w. Już sam fakt, że Schack gromadził dzieła artystów,



David Teniers młodszy (1610—1690) *Święto chłopskie*, Stara Pinakoteka, Monachium



Wilhelm Kaulbach (1805—1874) *Zburzenie Jerozolimy*, ol. pł., Nowa Pinakoteka, Monachium

będących w jawnym bądź ukrytym konflikcie z grupą oficjalnie uznanych i popieranych przez mecenat państwowy plastyków niemieckich, świadczy o swoistym charakterze jego działalności. Genelli — oficjalny przeciwnik Kaulbacha, Schwind — którego germańska, sarkastyczno-baśniowa sztuka skierowana była przeciwko pompatycznemu, idealizującemu historyzmowi i niemieckiemu pseudoklasyzmowi, Feuerbach — tak boleśnie odczuwający oschłość rodzimej krytyki, czy szukający u Schacka poparcia i uznania Böcklin — znaleźli się w kręgu jego mecenatu. Sława zbiorów Schacka, mieszczących się przy Brunnenstrasse, ściągała tak licznych artystów i miłośników sztuki niemieckiej, że Schack postanowił zapisać je państwu. Przedstawiają one dziś to, co w sztuce niemieckiej XIX w. było względnie samodzielne i oryginalne, stanowiąc jednocześnie ciekawy materiał porównawczy z malarstwem polskim, tworzonym w tym samym mniej więcej okresie w Monachium.

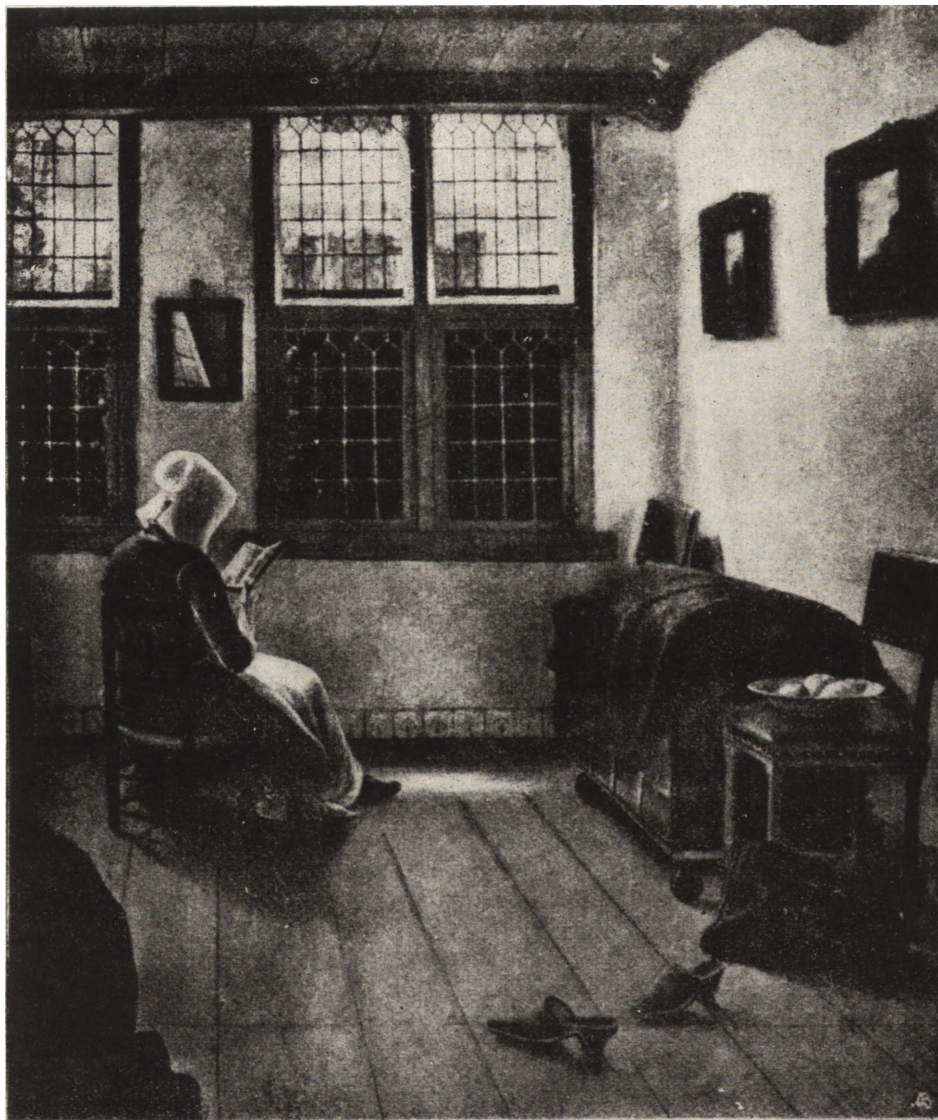
Pierwsi polscy artyści przybywają do Monachium jeszcze w latach dwudziestych i trzydziestych, a więc bezpośrednio po powrocie z Rzymu do Niemiec, głównie do Düsseldorfu i Monachium, niemieckich nazareńczyków: Piotra Corneliusa, Pforra, Schnorra von Carolsfeld, Veita i innych¹⁵. Należą do nich m. in.: Aleksander Ludwik Molinari (1805—1870, w Monachium

zaraz po r. 1827), Jan Nepomucen Głowacki (1802—1847), Feliks Pęczarski (1804—1862, w Monachium w 1828), Marcin Zaleski (1796—1877), Leopold Nowotny (1822—1875), który po studiach wiedeńskich u Füricha studiował u Schnorra von Carolsfeld, Corneliusa i Hessa w latach 1836—1846¹⁶, Tadeusz Brodowski (1821—1848, w Monachium tuż po r. 1843), Józef Simmler (1823—1868, w Monachium od 1842 r., w szkole Hessa, Schnorra von Carolsfeld i Genellego), Henryk Pillati (1832—1894, w Monachium przed 1857) itd., itd. Po nich zaś — jak notuje w 1896 r. Mycielski: „...płynęła ciągle i coraz obficiejsza fala ich dalsza...”¹⁷ Po połowie XIX w. naprawdę łatwiej jest wymienić tych malarzy polskich, którzy w Monachium nie przebywali, niżli tych, którzy na krócej lub dłużej zatrzymywali się w którejś z monachijskich, jak pisze Matejko, „majsterszuli”¹⁸. Dla pełniejszej orientacji dość chyba wymienić znaczniejsze tylko nazwiska malarzy polskich drugiej połowy XIX w., takich jak: Grottger, Matejko, Loeffler, Kotsis, Malecki, Gryglewski, Chełmoński, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Brandt, Gottlieb, Witkiewicz, Masłowski, Pruszkowski, Malczewski, Fałat, Wyczółkowski, Lentz, Krzyżanowski i tylu jeszcze innych, aby ocenić popularność środowiska monachijskiego wśród naszych artystów. Nie stworzyli oni jednak ani przed przybyciem głównej fali, w latach 1860—1862, ani później zwartej grupy



Wilhelm Kaulbach *Homer i Grecja*, karton do polichromii w Nowym Muzeum w Berlinie

o wspólnym, czy chociaż podobnym programie — czemu sprzyjała w dużej mierze nie tylko liberalna atmosfera akademii, ale i jej specyficzne warunki organizacyjne o bardzo luźnych związkach między poszczególnymi szkołami¹⁹. Nie obejmuje ich też płynne zresztą i bardzo niedoskonałe pojęcie „szkoły monachijskiej”. Grupa taka, względnie zwarta, choć także niejednolita ideowo i formalnie, wyodrębnia się spośród członków kolonii polskiej dopiero w końcu lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych, przy czym najpoważniejszą rolę odgrywać w niej będą: Maksymilian Gierymski i Adam



Pieter de Hooch (1630—1677) *Wnętrze, Stara Pinakoteka, Monachium*



August Holmberg (1851—1911) *Młody uczonec*, Nowa Pinakoteka, Monachium

Chmielowski, następnie przez wiele lat Józef Brandt²⁰. Pewne informacje, skąpe wprawdzie, ale interesujące i autentyczne o życiu i twórczości polskich artystów w Monachium daje m. in. C. Jellenta, J. Rosen, J. Fałat i S. Witkiewicz. W swej pracy o Aleksandrze Gierymskim Witkiewicz pisze m. in.:

W owych początkach lat siódmego dziesięciolecia wszyscy polscy artyści w Monachium dzielili się na dwie grupy: *Szt a b* i nie noszącą żadnej zbiorowej nazwy grupę, w której skupiali się ludzie z rozmaitych powodów nie dający się włączyć do *Szt a b* u. Nazwa *Szt a b* u na razie nie miała nic z ironii, jaka się później do niej doczepiła. Powstała stąd, że Siemiradzki, chcąc wyrazić naczelne stanowisko, jakie w Monachium zajmowali Maks Gierymski i Józef Brandt, dla których talentów miał szczerzy szacunek, nazwał ich generałami, a dalej, logicznie już, ci, co ich otaczali, zostali nazwani *Szt a b* e m. Z czasem, w miarę jak być polskim malarzem stawało się w Monachium zyskownym stanowiskiem, zaczęli przybywać spekulanci sztuki „orientujący się” w sytuacji [...], korzystali ze znanego koleżeństwa, życzliwości i uczynności Brandta, który im ułatwiał stosunki z „Kunsthandlerami” i atmosfera artyzmu zaczęła się mrozić, natomiast rósł kult Wimmera i Fleischmanna, handlarzy obrazów, a nazwa sztabowców zaczęła być pogardliwym przezwiskiem.

Cytowany fragment wypowiedzi Witkiewicza jest charakterystyczny z jednego powodu. „Sztab”, podobnie jak i cała reszta polskich malarzy w Monachium składał się z artystów całkiem sobie obcych pod względem założeń ideowych i formalnych, tworzących — mimo wspólnych studiów i wspólnych pedagogów — w zupełnie odmiennych konwencjach. „Szkoła monachijska” w odniesieniu do malarstwa polskiego jest więc pojęciem złożonym, płynnym, i w zasadzie nie ma ani zakresu, ani też jego treść nie określa żadnego konkretnego zjawiska ogólnego, żadnej wspólnej koncepcji artystycznej. Stąd też wypływa wniosek, że rolę i wpływ Monachium na artystów polskich tam studiujących — a wobec powszechności tego zjawiska w XIX w. na całe malarstwo polskie — należałoby traktować z większą niż dotąd ostrożnością, a poszczególne wypadki rozpatrywać w odosobnieniu. Znaczy to, że mówić raczej należy o związkach indywidualnych, które mają zresztą charakter współzależności, niż o ogólnej relacji między malarstwem niemieckim środowiska monachijskiego a malarstwem polskim.

Pojęcie szkoły monachijskiej w odniesieniu do malarstwa niemieckiego jest także różne od tego, które, jak wolno sądzić, przyjmuje się u nas na określenie malarstwa drugiej połowy XIX w., rozwijającego się nad Izarą. Wbrew pozorom jest to również środowisko niejednolite, któremu nieobce były istotne spory oraz starcia ideowe i artystyczne²¹. O konfliktach takich świadczy tu wiele faktów, choć dla polskich temperamentów artystycznych, którym rodzima krytyka nie szczędziła w kraju ani złośliwości, ani szyderczych uwag, przebiegały może zbyt łagodnie, aby je zaobserwować i zanotować. Już jednak sama sytuacja w akademii, gdzie pod jednym dachem i jedną batutą artystyczną Kaulbacha działają: Schwind, Diez, Anschütz i Piloty — cztery zupełnie sobie obce sylwetki twórcze — świadczy o tym, że na umowny termin szkoły monachijskiej składa się nie jedno, a szereg pojęć. A przecież akademia i jej pedagodzy bynajmniej nie stanowili o charakterze ideowym i formalnym środowiska. Poza akademią działają takie autorytety, jak Adam, Feuerbach, Spitzweg, Lenbach i inni, zresztą również reprezentujący rozmaite tendencje, raczej trudne do wspólnego ujęcia i określenia.

Znaczenie i popularność Monachium wzrasta poważnie z chwilą powrotu z Rzymu do Niemiec nazareńczyków, ale nie należy zapominać o tym, że spośród innych środowisk niemieckich w Monachium odgrywali oni chyba najmniej rolę — a tym samym najmniej mogli oddziaływać na artystów polskich. Najpotężniejszy z nich i najambitniejszy — Overbeck, pozostał w Rzymie, najekliwszy — Fürich, osiadł w Wiedniu, najbardziej przejęty swą misją i najbardziej agresywny — Schadow, wybrał Düsseldorf, gdzie podporządkował sobie wkrótce całą akademię i jej program, zakładając jeszcze dodatkową filię w Akademii Berlińskiej. Schnorr von Carolsfeld, obejmując w 1846 r. stanowisko dyrektora Galerii Malarstwa i profesurę w Dreźnie, traci zasadnicze znaczenie w Monachium. Kaulbach natomiast, najbardziej liberalny i najmniej zaborczy z monachijskich pedagogów, sam odcina się od rzeczywistości artystyczno-pedagogicznej, kontemplując w swej pracowni nad alegoryczno-pompacyjnymi wizjami. Najbardziej więc niebezpieczne idealistyczne i kosmopolityczne zapóźnione koncepcje pseudoklasykistyczne ominęły — wraz ze swymi wyznawcami — Monachium. Pozostali pedagodzy reprezentowali już nie tyle idee, ile technikę; mniej lub bardziej doskonały warsztat akademicki. Nie byli więc groźni ani dla przybyszów młodszych, których program ideowy i formalny dopiero się kształtował, ani dla starszych, którzy przybyli



Ludwig Löfftz (1845—1910) *Miłość i skąpstwo*, według miedziorytu Krauskopfa, Monachium

tu nie tyle dla zapoznania się z nowinkami teoretycznymi, ile właśnie dla rzetelnego zgłębienia tajników warsztatu malarskiego. Najbardziej popularny wśród artystów polskich, przejęty maniacką ideą opanowania szczytów doskonałości rysunku akademickiego — Anschütz, zręczny ale przeciętny batalista Franz Adam, mierny artysta o dość spokojnej, kulturalnej kolorystyce — Piloty, pogrążony bez reszty w starogermańskiej tematyce podań i legend Schwind, czy też liczni inni pedagodzy (Wagner, Benczur, Holossy, Seitz, Hess, Bamberger czy Straehuber) — nie mogli zapłodnić umysłów artystów polskich, wychowanych w jakże odrębnym i o ileż gorętszym klimacie, pełnym własnych, obudzonych już i ukształtowanych pojęć i idei. Wydaje się zresztą, że polscy przybysze reprezentowali wcale nie niższą — wyłączając pewne sprawy warsztatowo-techniczne — sumę wiedzy malarskiej od ich niemieckich pedagogów²². Inni niemieccy artyści, stosunkowo bardziej oryginalni, a przynajmniej jasno określający swój program artystyczny, jak Feuerbach, Lenbach, Leibl, Spitzweg, czy właśnie uzyskujący dużą popularność Szwajcar Böcklin — pozostawali poza sferą wpływów akademii, a uznawanie ich przez rodzimą krytykę i przyjmowanie przez opinię społeczną przychodziło powoli i dopiero po latach siedemdziesiątych²³.

W stosunkach polsko-monachijskich bardzo znamienna jest ewolucja, polegająca na stopniowym, ale wyraźnym zamieraniu wpływów indywidualnych malarzy niemieckich na poszczególnych artystów polskich tu studiujących. O ile bowiem Simmler czy Lesser powtarzają pewne układy kompozycyjne



Franz Adam (1815—1886) *Kirasjerzy w płonącej Moskwie*, ol. pł., Nowa Pinakoteka, Monachium



Józef Brandt (1841—1915) Czarniecki pod Koldyngą, ol. pł., Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Brandt *W pogoni*, rys. oł., Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Brandt *Schwytycie na arkan*, ok. 1880, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Franz Adam Esikos in der Puszta, ok. 1881



Józef Brandt *Pieśń wojenna Ukraińców*, 1876, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Brandt *Pancerni*, studium ol., ok. 1881, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Brandt *Potyczka w zagrodzie*, ok. 1881, Muzeum Narodowe w Warszawie



Władysław Malecki (1836—1900) *Patrol powstańczy*, 1883, Muzeum Narodowe w Warszawie

Adama czy Piloty'ego, lub raczej powtarzają wspólnie z nimi pewne wartości formalne malarstwa obcego w tej samej mniej więcej manierze, to już w czasach późniejszych — możemy je zresztą nazwać „czasami Brandta” — malarstwo kolonii polskiej reprezentuje odrębny, a nawet polemiczny w stosunku do miejscowego malarstwa charakter. Zanim jednak spróbuję przedstawić na to odpowiednie dowody, chciałbym wcześniej zaznaczyć bardzo ciekawy stosunek polskich i niemieckich artystów do malarstwa dawnego, udostępnionego dla studiów w Starej i Nowej Pinakotece, Galerii Państwowej i Galerii Schacka. Stosunek ten określa wyraźnie zdecydowane różnice w postawie wobec tradycji artystycznych. Malarze niemieccy w większości zrywają z tradycjami własnymi i czerpią bez ograniczeń z doświadczeń dawnych mistrzów, początkowo ze sztuki włoskiego Odrodzenia (do czego w niemałym stopniu przyczyniła się działalność nazareńczyków), następnie zaś w sposób niewolniczy powtarzają koncepcje formalne malarstwa holenderskiego i flamandzkiego. Najczęściej podejmowane tematy to scena mitologiczna lub religijna, klasycyzujący portret, stylizowana scena rodzajowo-krajobrazowa, wreszcie sceny alegoryczno-symboliczne. Pod wpływem malarzy szkół pół-



Maksymilian Gierymski *Czaty*, ol. pł., ok. 1873, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie

nocnych pojawiają się również inne wątki tematyczne, żywcem przenoszone z Snydera, Rubensa, Rembrandta, Terboracha, Vermeera, Halsy; wygląda się faktura obrazów, łudząco przypominająca holenderskie laserunki XVII w., ciemniejsza paleta. Obok monumentalnych obrazów religijnych, historycznych i alegorycznych o statycznej, zamkniętej kompozycji, powtarzanej za włoskimi mistrzami Odrodzenia a stosowanej w Monachium przez Kaulbacha, Corneliusa i Schnorra (a w innym duchu przez Feuerbacha), pojawiają się liczne, równie nieoryginalne, kompilatorskie obrazy naśladowujące „małych mistrzów holenderskich”.

Ten zgoła niewolniczy stosunek do osiągnięć sztuki dawnej obcy był, jak wolno sądzić na podstawie porównań, malarzom polskim. Nawet entuzjasta Böcklina, Witkiewicz, pozostał całkowicie odporny na wpływ szwajcarsko-niemieckiego symbolisty.

Artyści polscy, choć niektórzy zmuszani byli do kopiowania starych mistrzów w Pinakotece ze względów zarobkowych²⁴ i łatwo mogli wpaść



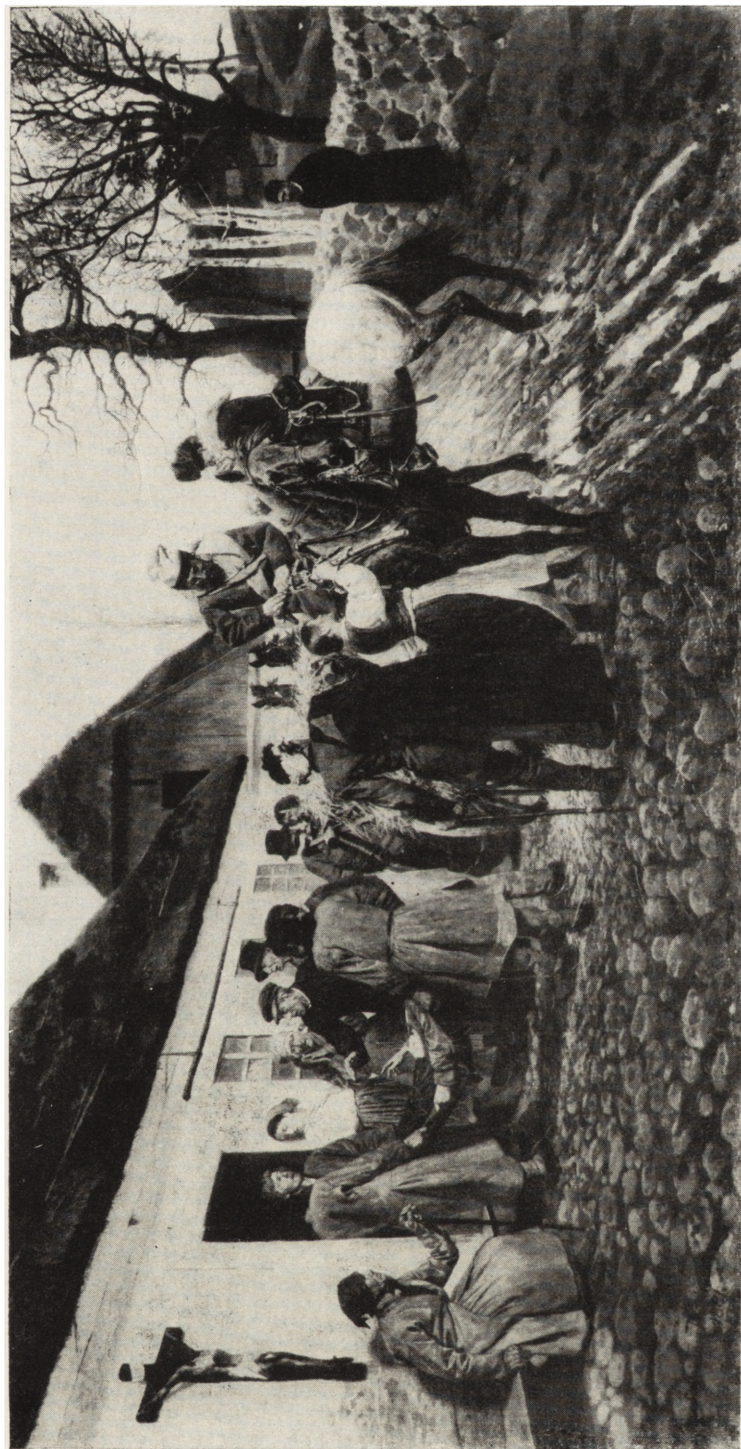
Maksymilian Gieryski Patrol powstańczy, ok. 1872, Muzeum Narodowe w Warszawie



Antoni Piotrowski (1853—1924) *Scena z powstania*, 1889, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu



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



Stanisław Witkiewicz (1851—1915) *Ranny powstaniec*, 1881, Muzeum Narodowe w Warszawie

w „manierę muzealną”, znaleźli się w zdecydowanej większości w stosunku do malarstwa obcego, starego i nowego na pozycjach twórczych. Najlepszymi przykładami mogą tu być np.: stosunek Gottlieba do „rembrandtowskiego światłocienia” i „holbeinowskiej linii”²⁵, rola kolorystyki Veronesa czy batalistyki Rubensa w twórczości Matejki, rola sztuki francuskich malarzy rokoka (Boucher i Fragonard) w malarstwie Axentowicza, pejzażu holenderskiego w malarstwie Chełmońskiego, Velazqueza w portretach Boznańskiej (konfrontacja z czerpiącym od tego samego malarza Pawliszakiem najdobitniej wskaże różnice między twórczym a niewolniczym stosunkiem do malarstwa dawnego), Halsa w portretach Lentza itd., itd. Osobno wypadałoby wspomnieć o stosunku Aleksandra Gierymskiego do kolorystów weneckich (głównie do Veronesa) oraz o podobnych związkach między malarstwem Veronesa a Wyczółkowskim, które mogą służyć za wzór głębokich, na odkrywczych postawach opartych obserwacji i twórczych metod wykorzystywania doświadczeń sztuki minionych epok²⁶.

W stosunku do współczesnego im malarstwa niemieckiego artyści polscy zajmują w ogromnej większości nie tylko samodzielne stanowisko, ale nawet wręcz kontrowersyjne. Trudno wyjaśnić, czy było to zjawisko w pełni świadome, ale poziom różnic jest wręcz uderzający. Na pseudoklasycyzm nazareńczyków, na niemiecki przesłodzony idealizm, baśniową fantastykę i ckliwy liryzm — malarze polscy odpowiadają współczesną, często wręcz „okolicznościową” tematyką narodowowyzwoleńczą czy rodzinną, realistyczną sceną krajobrazowo-rodzajową. Statycznej kompozycji niemieckiej przeciwstawiają dynamiczne układy; idealistycznej, ponadczasowej i rozgrywającej się



Maksymilian Gieryski (1848—1874) *Scena powstańcza w nocy*, ol. deska, ok. 1871, Muzeum Narodowe w Warszawie



Walery Eliaz Radzikowski (1841—1905) *Przy grobie powstańca*, sepia, 1896, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie

w nieokreślonym miejscu scenie — rodzimy temat współczesny, pełen konkretnych realiów; kosmopolityzmowi — patriotyzm; mdłemu historyzmowi — autentyczną scenę z dziejów oręża polskiego, o poważnym ładunku emocjonalnym, a nadętej formie teatralnej — soczysty realizm. Inni artyści, podejmujący nieokreślony, często pozornie banalny temat, dokonują jednak ciekawych, oryginalnych i nowatorskich eksperymentów formalnych, wzbogacając poziom sztuki XIX w. o nowe, istotne wartości.

Wypada tu poświęcić również kilka słów w związku z pewnym nadużywaniem w literaturze polskiej dwu terminów: „Stimmung” i „sos monachijski”. „Stimmung”, właściwie zapóźniona koncepcja idealizującego romantyzmu niemieckiego, wyrażana najpełniej przez niemieckich malarzy w kameralnych scenach rodzajowo-krajoznawczych, dałaby się określić słowami — „nie co, ale jak”. Zgodnie z tą zasadą każdemu przedsięwzięciu artystycznemu winien towarzyszyć wynikający właśnie z tego zamierzenia sposób malowania i stosowanie środków wyrazowych tak, aby wywołać możliwie najpełniejsze asocjacje między tematem a materią malarską. Znaczy to, że formalne środki wyrazu winny być podporządkowane tematyce w taki sposób, aby nastrój obrazu wynikał nie tylko z ikonografii, z odpowiednio związanych wzajemnymi stosunkami przedmiotów czy ich grup, lecz



Artur Grottger (1837—1867) *Modlitwa wieczorna rolnika*, Muzeum Narodowe w Krakowie



Władysław Malecki *Pejzaż*, rys., 1890, Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie



Władysław Malecki, *Pejzaż*, rys., 1890, Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie

z umiejętnie stosowanego warsztatu. Ogólnie biorąc, założenia ani nowe, ani szkodliwe. W malarstwie niemieckim jednak szybko następuje proces, w którym stosowanie „stimmungu” staje się nie środkiem lecz celem a poszukiwanie i podejmowanie idealistyczno-idyllicznych tematów stanie się zjawiskiem powszechnym właśnie dlatego, aby dać upust tęsknotom za wyrażeniem za wszelką cenę sentymentalno-lirycznych „nastrojów” i aby popisywać się swoistą żonglerką formalną. Stąd też szybkie spływanie malarstwa i zdewaluowanie samego pojęcia. Malarze polscy studiowali i, jak wolno sądzić z wypowiedzi Witkiewicza, przejmowali się zasadami „stimmungu”²⁷. Nie zajęła ich natomiast szerzej, poza wypadkami wyjątkowymi, łącząca się zawsze z tym zjawiskiem formalnym w malarstwie niemieckim tematyka melancholijno-lirycznych, przesłodzonych sielanek, naiwne ilustracje obyczajowe w typie ludowo-mieszczańskim czy też tak popularne w Niemczech alegoryczno-krajobrazowe fantasmagorie. Świadczy to o właściwym i poważnym stosunku naszych artystów do nowych zjawisk ideowych i formalnych, z których wyławiali tylko racjonalne treści, pozostawiając poza sferą swoich zainteresowań elementy obce, uboczne i marginesowe.

Pojęcie „sosu monachijskiego” daje się określić bardziej dokładnie, choć nie należy pojęcia tego wyprowadzać z niemieckiej kultury kolorystycznej XIX w., która w zestawieniu z naszym określeniem „sosu”, przedstawia obraz zgoła odmienny. Cornelius bowiem, podobnie jak inni nazareńczycy, powtarza jasną, lekko przyprószoną szarymi nalogami skalę barwną rzymskich artystów Odrodzenia; Schwind w starannych układach graficznych stosuje czyste, dekoracyjne układy barwne o mocnych kontrastach; Kaulbach nasycę swe prace głębokimi, gorącymi lub na przemian zimnymi barwami; Diez stosuje dekoracyjną pstrokaciznę kolorów w jasnej na ogół skali, złagodzoną niekiedy złotawym odcieniem itd., itd. Jedynie Böcklin tkwi od swych wczesnych *Nereid* po jedno z najpóźniejszych płócien, *Trytona*, w gęstym, ciężkim kolorystyce, ale jak wolno sądzić, rola jego w malarstwie polskim jest naprawdę, mimo pewnych wypadków indywidualnych, niewielka²⁸.

Typowych „sosów monachijskich” trudno się też dopatrzeć w malarstwie Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich; wyjątkowo tylko stosują brunatną gamę barwną tak rasowi monachijszczy, jak Piechowski, Lipiński, Czachórski, Bakałowicz, Tepa, Kozakiewicz, Wierusz-Kowalski i inni. Więcej nawet: w latach osiemdziesiątych rozjaśnia się monachijska paleta w sposób aż nadto charakterystyczny. Twórczość Kędzierskiego, Fałata, Wyczółkowskiego, czy wcześniej jeszcze Masłowskiego i Lipińskiego jest tego najdobitniejszym dowodem. Ciemną, brunatnożółcią tonację z pewnymi tendencjami do nadużywania asfaltów i zatapiania dużych partii obrazów w głębokich, kryjących gęsto tło cieniach, stosują natomiast artyści wcześniej studiujący w Monachium (m. in. Lesser i Simmler); zasady „stimmungu” i „sosów” bliskie są pomniejszonym talentom polskim, ociera się o nie w najwcześniejszej fazie Chełmoński, Pillati czy Józef Brandt²⁹. Ale zjawisko to nie jest obce także Michałowskiemu, Gersonowi, Rodakowskiemu czy Kaplińskiemu, którzy nigdy w Monachium nie studiowali! Stąd też wpływa wniosek, że stosowanie „sosów”, niegdyś zwanych „muzealnymi”, dziś „monachijskimi”, nie jest tak ściśle, bezpośrednio i wyłącznie związane z Monachium, jak wynikałoby to z powierzchownych obserwacji. Wydaje się natomiast, że malarstwo polskie środowiska monachijskiego, kształtujące się pod wpływem muzealnej sztuki obcej, reprezentuje ten występujący pod różnymi szerokościami geograficz-



Aleksander Mroczkowski (1850—1927) *Krajobraz*, ok. 1890, niemiecki rynek antykwaryczny, w 1955 r. oferowany do zakupu, nie zakupiony



Józef Brandt *Spotkanie na moście*, studium akwarelowe, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Brandt *Spotkanie na moście*, 1888, Muzeum Narodowe w Krakowie

nymi typ, w którego czysto zewnętrznym wyrazie zasadniczą rolę odegrały studia nad dziełami malarstwa, zgromadzonymi w salach muzealnych, i nad ich wartościami warsztatowymi. Dzieła te zaś, jak wiadomo, operują w mniejszym lub większym stopniu ciemną na ogół skalą barwną lub też charakteryzują się głębokimi, mrocznymi cieniami czy brudną powierzchnią, właściwą obrazom o starych werniksach.

Gwałtowne zderzenie się artystów polskich z bogactwem, różnorodnością i mnogością zainteresowań tematycznych i formalnych malarstwa obcego, dla większości dopiero po raz pierwszy w tej skali udostępnionego — nie mogło nie zaintrygować m. in. wartościami warsztatowymi tej sztuki. Stąd też zapewne studia nad doświadczeniami technicznymi dawnych mistrzów, a w konsekwencji ślady głębokich, brunatnożółtych cieni, wygładzonych laserunków, gładkiego, lśniącego, „muzealnego” malarstwa, łatwego do zaobserwowania wszędzie tam, gdzie gromadzone przez wieki skarby sztuki oglądane i podziwiane były przez studiujących malarstwo artystów. Natomiast fakt, że artyści polscy w zetknięciu się z potężną siłą sztuki obcej, muzealnej i współczesnej, zachowali w Monachium w większości pełną samodzielność, a zakres bezpośrednich wpływów ogranicza się tu tylko do strony warsztatowej i tylko stosunkowo do niewielkiej liczby płócien — świadczyć może jedynie o ich wielkiej odporności i wewnętrznym przygotowaniu do zajęcia twórczej, odkrywczej postawy wobec sztuki obcej. O tym, że w kształtowaniu takiej postawy brał bezpośredni udział Józef Brandt, którego rola w procesie uodporniania polskiej młodzieży artystycznej na obce wpływy wydaje się być zasadnicza, będzie jeszcze mowa niżej. Reasumując teraz uwagi o polsko-monachijskich relacjach w malarstwie XIX w., oparte na dwu tylko wybranych, ale najczęściej w naszej literaturze fachowej wzmiankowanych elementach, należy podjąć z jednej strony myśl Dobrowolskiego, że w Monachium samodzielność zachowali tylko artyści najodporniejsi³⁰, ale z drugiej strony wypada jednocześnie zaznaczyć, że ilość tych silnych i odpornych ta-



Józef Brandt *Epizod z wojny szwedzkiej*, ok. 1890, Muzeum Narodowe w Poznaniu

lentów wielokrotnie przewyższała liczbę tych, którzy stali się satelitami obcych (zresztą i tu w przeważającej mierze nie niemieckich) koncepcji artystycznych. Pierwsi zawdzięczać mogą studiom w Monachium wiele: lepsze opanowanie warsztatu, poznanie arcydzieł sztuki europejskiej, wreszcie możliwość skonfrontowania swoich osiągnięć z obcymi. Drudzy, w Monachium czy w Rzymie, Wiedniu, Dreźnie i Paryżu, ulegali w równie silnym stopniu wpływowi obcym, bo takie niestety reprezentowali skłonności i właściwości.

Obserwując twórczość malarzy polskich w Monachium nie można nie zauważyć, że najluźniejsze bodaj związki z ówczesnym malarstwem niemieckim, zarówno związanym z akademią, jak tym, które egzystowało poza nią, wykazuje grupa uczniów i przyjaciół Brandta, do której zresztą termin „monachijczyków” przylgnął najściślej³¹.

Tworzyli ją, w różnym zresztą okresie czasu: Ajdukiewicz, Alchimowicz, Bohusz-Sięstrzeńcewicz, Chełmiński, Chełmoński, Kędziński, Kochanowski, Wojciech Kossak, Łoś, Mroczkowski, Piechowski, Rosen, Ryszkiewicz, Wierusz-Kowalski, Wolski, Szerner i inni. Obok tych nazwisk wymienić jeszcze należy szereg innych, jak Axentowicz, Dębicki, Ejsmond, Korzeniewski, Kozakiewicz, Piątkowski, Piotrowski, Streitt, Szańkowski, Świeszewski, Wywiórski i inni, którzy przebywali w szerzej już pojętej orbicie wpływów Brandta i którzy korzystali bądź to z jego rad i wskazówek artystycznych, bądź z koleżeńskiej pomocy. Z artystów wybitniejszych, którzy przyjaźnili się z Brandtem i wymieniali z nim doświadczenia artystyczne, obok członków samego „Sztabu” wspomnieć jeszcze trzeba Henryka Siemiradzkiego, Józefa Chełmońskiego (którego związki z sztuką Brandta wydają się być poważniejsze niż się na ogół sądzi³²), Stanisława Masłowskiego, Władysława Maleckiego, Juliana Fałata, Władysława Czachórskiego i wreszcie Leona Wyczółkowskiego, którego pierwszymi krokami w Monachium kierował starszy o jednaście lat Brandt.

Józef Brandt zaaklimatyzował się w Monachium zdumiewająco łatwo i bardzo szybko. Po przybyciu w r. 1862 z Paryża, gdzie parał się twórczością na poły amatorską i gdzie wskazówek artystycznych udzielali mu: Cogniet, Juliusz Kossak i Rodakowski³³, Brandt rozpoczął regularne studia w monachijskiej akademii, korzystając także z rad i uwag dość zręcznego batalisty, Franciszka Adama, „aranżera historycznego teatru” — jak notuje Dobrowolski — Karola Piloty’ego³⁴ oraz Horschelta, u którego nasi artyści zgłębiali tajniki malarstwa akwarelowego³⁵.

Już po pięciu latach, w 1867 roku, Brandt założył w Monachium własną pracownię, a od początku lat siedemdziesiątych rozpoczął regularną działalność pedagogiczną.

Dla przybywających tu z Polski artystów pracownia Brandta i jego program artystyczny stają się z biegiem czasu czymś znacznie więcej niż ośrodkiem nauczania rzemiosła malarskiego. Klimat pracowni Brandta staje się swego rodzaju antidotum na coraz to bardziej nużącą atmosferę konserwatywnej akademii. I to, że ogromna większość naszych artystów nie dostała się pod wpływ sentymentalno-idealistycznej sztuki niemieckiej — zawdzięczać należy w ogromnej mierze autorytetowi i przykładowi Brandta. Potrafił on bowiem swoim malarstwem przekonać kształcących się tu młodych artystów, że malując w Monachium, można malować „po polsku”. Działalność artystyczna i pedagogiczna Brandta nie sprowadza się więc tylko do roli starszego, bardziej doświadczonego malarza służącego pomocą i radą. Był on



Józef Brandt *Zwiad kozacki*, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

w Monachium indywidualnością, potwierdzającą możliwość zachowania w obcym środowisku własnej osobowości twórczej i wyboru własnej drogi artystycznej. Był więc także dla polskiej młodzieży artystycznej krzepiącym przykładem. Tym samym malarstwo Brandta stanowiło moralne oparcie dla tych wszystkich, którzy szukali możliwości znalezienia środków wyrazowych dla swej sztuki, różniących się od tych, którymi karmiła ich kostniejąca w swym idealizmie akademia. Porównanie ówczesnej sztuki niemieckiej z polską, tworzoną w Monachium, dowodzi, że większość artystów polskich obroniła swą indywidualność i zachowała odrębność. O tym, że działo się to m. in. za sprawą Brandta i jego sztuki, świadczyć może fakt bezkrytycznego przejmowania ideowych i formalnych konwencji malarstwa obcego, w tym również niemieckiego, przez artystów polskich, studiujących tu przed osiedleniem się Brandta (m. in. Nowotny, Grottger, Lesser, Simmler), lub też przez tych, którzy w stosunku do Brandta zajmowali stanowisko zdecydowanie opozycyjne³⁶. Nie obronili też swej indywidualności artyści, studiujący w innych środowiskach artystycznych w Niemczech, jak np. Gierdziejewski, który, według słów jego monografisty, S. Kozakiewicza, „...wstępuje... na wysokie koturny sztuki nazareńsko-düsseldorfskiej”³⁷, czy inni „drezdeńscy”, „wiedeńscy” i „berlińscy”.

Do takiego zresztą układu stosunków przyczynił się w pewnym stopniu fakt ominięcia Monachium przez wszystko to, co było w niemieckiej kulturze artystycznej najgorsze. Niemniej to, co w Monachium tkwiło i z niego promieniowało, mogłoby wystarczyć do zabicia samodzielnego myślenia artystycznego studiujących tu Polaków, do istotnego wciągnięcia malarstwa polskiego w orbitę obcych wpływów, gdyby nie siła autorytetu Brandta i krzepiący przykład jego malarstwa.

Geneza ideowej koncepcji sztuki Brandta wyprowadzana jest zazwyczaj z tych samych źródeł, które ukształtowały w połowie XIX w. określone tendencje w literaturze, charakteryzujące się takimi wątkami tematycznymi,

jak kresowa przygoda rycerska XVII w., egzotyka tatarsko-turecko-kozacka, heroiczna opowieść sławiąca dzieje oręża polskiego czy wreszcie rodzima scena rodzajowa o romantyczno-idyllicznym charakterze, bliska w typie ukraińskiej dumce. Swoista malowniczość tego gatunku literackiego, w gruncie rzeczy nie tyle świadomie wstecznego, ile zapóźnionego w swym patriotyczno-romantycznym charakterze, musiała zapłodnić wyobraźnię artystów malarzy, którzy zresztą w poszukiwaniu motywów krajobrazowych (m. in. dla tych właśnie tematów) podejmowali częste podróże na kresy. Jednakże należy pamiętać i o tym, że Europa w latach sześćdziesiątych myśli jeszcze nadal historycznie, a w konkretnych warunkach polskich myślenie to ma zawsze charakter patriotyczny. Polityczna ostrość tej sztuki jest oczywiście bardzo różna, zależnie od reprezentowanej wobec przeszłości narodowej postawy czy też temperamentu, ale nie wiązać sztuki Brandta z narodowym programem malarstwa historycznego w ogóle — nie można. Wprawdzie malarstwo Brandta oraz jego kręgu nie realizowało w pełni nowatorskiej, Staszicowskiej koncepcji historiozoficznej, przeciwstawiającej działalności kronikarsko-ilustratorskiej konieczność podjęcia rzetelnych artystycznych syntez naszych dziejów, ale właściwie poza Matejką nikt w Polsce nie poszedł tą drogą³⁸. Zależnie od warunków polityczno-społecznych i kulturalnych historyzm myślenia dał zresztą bardzo różne efekty w różnych środowiskach geograficznych. W Polsce budził patriotyzm, oparty na bardziej niż dotąd racjonalnych postawach, i kształtował idee narodowowyzwoleńcze. Obok licznych ilustracji do dziejów narodowych pojawiły się też malarskie metafory oparte o realia ikonograficzne i faktograficzne minionych epok, wyrosłe na tym samym jednorodnym podłożu ideowym. W Niemczech nazareńczycy odkryli świat renesansowego piękna i antycznie-renesansowe idee, korzystając bez ograniczeń z ducha, charakteru i doświadczeń włoskich mistrzów XV i XVI wieku. Inni malarze niemieccy odkrywają własną przeszłość i opierając się o rodzime tradycje, czerpią ze starogermańskich podań i legend, z doświadczeń sztuki staroniemieckiej XV i XVI w., lub też odtwarzają z zamiłowaniem i pieczołowitością dworskie czy mieszczańsko-ludowe sceny rodzajowe XVIII w.³⁹ Pierwiastki literackie grają w tej kronikarsko-ilustracyjnej sztuce bardzo poważną, jeśli nie zasadniczą rolę.

Artyści polscy, oderwani od macierzystego środowiska kształtującego aktualne koncepcje ideowe, zdani byli w Monachium na własne siły w two-



Józef Chelmoński *Wywczasy końskie*, ol. pł., 1879, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Chelmoński *Sprawa u wójta*, 1873, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Brandt *Powrót z jarmarku*, ok. 1890, Muzeum Narodowe w Warszawie



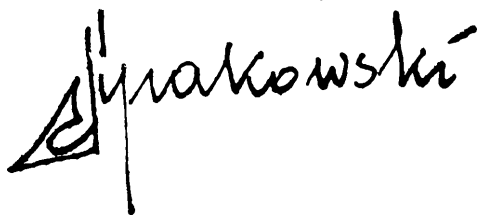
Józef Brandt *Wyjazd Jana III i Marysieńki z Wilanowa*, 1897, Muzeum Narodowe w Warszawie

rzeniu określonych wątków ikonograficznych. W świadomości Brandta najmocniej utkwiły pełne romantyzmu przygody kresowe, które dzięki częstym podróżom na wschodnie rubieże Polski mógł osadzić w konkretnym pejzażu. Zgromadzone liczne realia z XVII w., jak tkaniny, broń, fragmenty zbroi, uprzęży itd., pomogły artyście w ścisłym odtwarzaniu typowego wyposażenia rycerskiego. Stąd zadziwiająca prawda brandtowskich potyczek, czat, zasadzek, pojmań i pochodów. Z drugiej strony wydaje się, że owa krzepka, dynamiczna sztuka jest objawem reakcji na mdłe przedsięwzięcia artystyczne malarzy niemieckich, niewolniczo i kronikarsko traktujących ustne i pisane germańskie przekazy historyczno-obyczajowe. Przeciwwstawienie tej sztuce tematu rodzimego (przy zachowaniu w pamięci uwag, które nasuwają się w ocenie wzajemnych stosunków formalnych) zdaje się potwierdzać, że jest to również swego rodzaju manifest odrębności. Manifest — wolno mieć nadzieję — świadomy. Dopiero w późniejszym okresie, kiedy dzieła polskich artystów uzyskały na miejscowym rynku sztuki dobrą opinię, m. in. właśnie dzięki swej odrębności a także barwności samego tematu — względy komercyjne odegrały swoją zwykłą i naturalną rolę. Zaciążyło to wprawdzie na całości późniejszej produkcji artystycznej Brandta i jego uczniów, ale nie powinno wpłynąć na naszą opinię o tych dziełach, które powstały z innych pobudek niż materialne, które reprezentują istotne, wyższe od przeciętnych wartości ideowe, a które często i niesłusznie, mając na uwadze rzekome uleganie tego malarstwa wpływom niemieckim, określa się kryteriami wspólnymi i ujemnymi w ostatecznym rozrachunku⁴⁰. Tymczasem wydaje się, że malarstwo Brandta i jego kręgu nie tylko nie wciągnęło malarstwa polskiego w orbitę wpływów niemieckich, ale na odwrót, malarze niemieccy ze środowiska monachijskiego, nawet ci najwybitniejsi, nie pozostali obojętni na żywiołowe i brawurowe malarstwo naszych artystów. Najlepszym przykładem jest tu twórczość znanego artysty-pedagoga, batalisty Franciszka Adama, który nagle w latach osiemdziesiątych podejmuje obcą mu dotąd tematykę przygodowo-rodzajową, gdzie zasadniczą rolę gra koń. Przenosi niespodziewanie akcję na Bałkany i Ukrainę, zmienia sposób malowania i dynamizuje kompozycję tak, że jego malarstwo zbliża się wyraźnie do gatunku malarzkiego Brandta⁴¹.

Jak słusznie notuje się na ogół⁴², w sztuce Brandta brak jest istotnych momentów zwrotnych, ewolucji procesu ideowego i formalnego. Od pierwszych dzieł, z lat 1860—1865, przez następne, aż do późnych, z lat 1875—1890, Brandt podejmuje i przetwarza te same lub podobne tematy w tej samej lub podobnej konwencji. Koncepcja formalna tego malarstwa jest już bardziej skomplikowana i różnorodna. Wspólną jego cechą jest swoista ekspresja, wyrażana mniej lub bardziej dynamicznymi układami kompozycyjnymi, pewnym nadużywaniem pierwszego, centralnego planu (traktowanego może zbyt „scenicznie”), silnymi skrótami perspektywicznymi, licznymi osiami diagonalnymi i żywiołowym, szybkim śladem pędzla. Stąd obrazy Brandta są pełne ruchu i werwy, oszałamiają bogactwem realiów, barwnością anegdoty, zmysłową iluzyjnością i na ogół znakomicie osadzają scenę w pejzażu. Inną grupę tworzą pełne napięcia dramatycznego sceny zasadzek, czat i zwiadów, gdzie właściwy konflikt jest tylko zapowiadany przez artystę, a kompozycja tak skonstruowana, że wyczuwa się wyraźnie mający wkrótce nastąpić gwałtowny rozwój wypadków. Można tu chyba użyć porównania z dziedziny teatru

i filmu i stwierdzić, że obrazy Brandta są świetnie wyreżyserowane. Odwołując się do wyobraźni odbiorcy, artysta podaje tylko szereg elementów logicznie powiązanych, pozostawiając spory margines na dopowiedzenie sobie przez patrzącego brakującej reszty. Stąd też płótna Brandta są do dziś „żywe”, anegdota nie jest sztywną ilustracją, a przedstawione sceny wciąż zaciekawiają i żywo angażują uczuciowo odbiorców. Na osobne potraktowanie zasługuje cykl historycznych płócien Brandta, m. in. *Chodkiewicz pod Choci-
miem*⁴³, *Czarniecki pod Koldyngą*⁴⁴, *Odsiecz Wiednia*, *Wyjazd Jana III i Ma-
rysieńki z Wilanowa*, które artysta potraktował z daleko większą dbałością o ostateczny wyraz niż swoje liczne szkicowe epizody przygodowe. Może to być dowodem, że Brandt dysponował bogatym arsenalem środków, lecz szybka i łatwa produkcja artystyczna po prostu nie stwarzała okazji do za-
demonstrowania pełni umiejętności.

Dobrowolski, podobnie jak inni badacze dziejów malarstwa polskiego XIX w., wyprowadza rodowód malarstwa Brandta z twórczości Norblina, Orłowskiego, Michałowskiego i Kossaka „...albo dlatego, że przedmiotem jego sztuki był koń, albo ze względu na właściwe jego obrazom treści staropolskie oraz zamiłowania batalistyczne”⁴⁵. Nie wdając się w dyskusję nad tym rodowodem, wymagającym chyba uzupełnienia, wydaje się, że warta wydobyć jest również rodzajowość tematyki Brandta, a także warto byłoby pokusić się o skonfrontowanie specyficznego gatunku jego malarstwa historyczno-rodzajowego z dotychczasowymi osiągnięciami polskiej batalistyki. Sądzić można, że na tym tle wartości sztuki Brandta prezentują się wcale oryginalnie i wnoszą do malarstwa polskiego istotne elementy, wzbogacające je o nowe środki wyrazowe⁴⁶. Poza tymi rozważaniami należałoby pozostawić sam schyłek twórczości Brandta, przypadający na lata 1890—1915, który charakteryzuje się poważnym spłyceniem wartości ideowych, formalnych i warsztatowych, gdzie dawną wirtuozerię pędzla zastępuje tania iluzyjność i efektowne sztuczki malarskie. Rola Brandta jest wtedy istotnie całkiem różna od tej, jaką odegrał w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX w. Ale wtedy również kończy się w sztuce polskiej rola Monachium, które ustąpiło miejsca Paryżowi. Tak więc rzekomo powszechny i rzekomo ujemny wpływ niemieckiej szkoły monachijskiej na malarstwo polskie należy chyba uznać za jeden z pokutujących jeszcze w historii sztuki polskiej mitów, który nie wytrzymuje krytyki w świetle faktów, wynikających z porównań między polskim a niemieckim malarstwem drugiej połowy XIX w.



PRZYPISY

- ¹ Artykuł niniejszy powstał na marginesie badań nad kolekcjonerstwem niemieckim XIX w. i porusza tylko niektóre zagadnienia związane z Brandtem i jego monachijskim kręgiem. Stąd dość powierzchowne potraktowanie wielu ważkich i wymagających dalszych badań problemów. Pewne jednak interesujące fakty z dziedziny stosunków artystycznych polsko-niemieckich, wynikające z porównań materiału malarskiego, rzucają nieco więcej światła na praktyczne możliwości wpływu malarstwa niemieckiego na malarstwo polskie. Wpływ ten był i jeszcze jest nadal niesłusznie wyolbrzymiany, dlatego uwagi zawarte w artykule chyba warte były opublikowania, chociażby jako dyskusyjne propozycje.
- ² Por. T. Mańkowski *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, Kraków 1948, s. 3—12 nn.; tenże *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta*, „Prace SHS”, Lwów 1932; tenże *Mecenat Stanisława Augusta*, „Życie Sztuki”, 1934, t. II; S. Kozakiewicz *Początki krytyki artystycznej w Warszawie 1819—1845*, „Materiały do Studiów i Dyskusji”, Warszawa 1951, nr 6, s. 61—83; S. Lorentz *O importach rzeźb do Polski w pierwszej połowie XIX w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1957, t. XII.
- ³ Por. J. Mycielski *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760—1860*, wyd. III, Kraków 1902, *passim*. Interesujące materiały z zakresu podróży artystycznych malarzy polskich zawiera także praca S. Kozakiewicza *Ignacy Gierdziejewski*, Wrocław 1958, s. 30—33.
- ⁴ Por. T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. I, Wrocław—Kraków 1958, rozdział: *Szkolnictwo artystyczne, zbiory szkolne i muzealne*, s. 127—132.
- ⁵ Bardzo ciekawe uwagi o kulturze artystycznej w obcych środowiskach kulturalnych przesyła np. Stättlerowi do Paryża Adam Mickiewicz; por. A. Mickiewicz *Dzieła*, Wydanie Narodowe, t. XV, s. 139—140, 163.
- ⁶ Cytuję za J. Mycielskim, *op. cit.*, s. 255—256.
- ⁷ Talis-Qualis [Lucjan Siemieński] *O wystawie obrazów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1862, nr 140, s. 220.
- ⁸ Jerzy Mycielski, *op. cit.*, s. 399.
- ⁹ Stanisław Witkiewicz *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1950, s. 12.
- ¹⁰ T. Dobrowolski *Historia sztuki polskiej*, t. III, *Sztuka nowoczesna*, Kraków 1963, s. 267—268. Charakterystyczne, że w stosunku do swoich opinii o roli malarstwa niemieckiego w malarstwie polskim, wyrażanych wcześniej (*Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, Wrocław—Kraków 1960, s. 104 nn.) Dobrowolski znacznie ostrzej i dobitniej podkreśla ujemny dla malarstwa polskiego bilans tych stosunków.

- ¹¹ Główne informacje faktyczne o rozwoju kolekcjonerstwa bawarskiego czerpałem z katalogów galerii i zbiorów niemieckich, m. in. z katalogu Franza von Reber (*Einleitung zur Geschichte des bayerischen Gemäldeschatzes, Katalog der Königlichen Alteren Pinakothek zu München*, München 1904, s. III—XXIV) i później wydawanych katalogów Starej Pinakoteki a także *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Schleissheim*, wyd. II, 1914, i in. Za pomoc w tłumaczeniach chciałbym tu podziękować mgrowi L. Cierpiszowi.
- ¹² Oltarz Dürera z Frankfurtu zniszczony został w 1729 r. w czasie pożaru rezydencji; z płócien Rubensa *Mars i Wenus* oraz *Loth z córkami* подарowane zostały przez cesarza księciu Marlborough; *Trzej królowie* wywiezieni zostali w 1800 r. do Francji i znajdują się w zbiorach w Lyonie; *Diana Snydersa* wywieziona została do Darmstadt jako wiano księżnej Matyldy, kilka Van Dycków trafiło do National Gallery w Londynie itd. Informacje te podaje Franz von Reber (op. cit., s. X).
- ¹³ Por. Eberhard Haufstaengl *Meisterwerke der Neuen Pinakothek, Staatsgalerie und Schackgalerie in München*, München 1922, s. 5—16.
- ¹⁴ Ibid., s. 255—258. Por. także *Schack-Galerie in München...*, München 1895, oraz: Adolf Friedrich Graf von Schack *Meine Gemaldesammlung*, Stuttgart 1894.
- ¹⁵ Jerzy Mycielski, op. cit., passim; T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. I, passim. Por. także życiorysy artystów polskich zamieszczone w katalogu *Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1962.
- ¹⁶ Świadczy o tym fakt, że w roku 1844 Nowotny przebywa już w Rzymie, gdzie portretuje go Szlegel. Por. T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. I, s. 220.
- ¹⁷ J. Mycielski, op. cit., s. 399.
- ¹⁸ „...Robię obecnie same studia, gdyż nie chcę wstępować do którejś z majster-szuli, jak je tu nazywają, bo się boję, bym nie zarwał obczyzny.” (Z listu do St. Giebułtowskiego z 7 kwietnia 1859; *Z listów Jana Matejki 1856—1863*, „Przegląd Polski” 1894).
- ¹⁹ S. Witkiewicz, op. cit., s. 4—10.
- ²⁰ Ibid., s. 13—14. Por. także: Cezary Jellenta *Galeria ostatnich dni*, Kraków 1897, passim; Jan Rosen *Wspomnienia 1860—1925* (spisała Anna Leo), Warszawa 1933, s. 109 nn.; Julian Fałat *Pamiętniki*, Warszawa 1935, s. 66 nn.; J. Bogucki *Gierymscy*, Warszawa 1959, Adam Woltyński *Adam Chmielowski...*, Kraków 1938, W. Husarski *Józef Brandt*, Gdynia 1949, s. 19—21.
- ²¹ Por. E. Haufstaengl, op. cit., s. 9; Adolf Rosenberg *Die Münchener Malerschule*, Lipsk 1887, passim; M. Furst *Peter von Cornelius*, „Kunst dem Volke”, München 1915, nr 22, passim.
- ²² Dostrzega wprowadzić ten fakt T. Dobrowolski (*Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, s. 104) pisząc: „Ani... Kaulbach, ani... Piloty... ani jego naśladowca Wagner czy Anschütz oraz... Diez nie dorównywali talentem i kulturą malarzką swoim uczniom, którzy uczyli się od siebie samych”, ale nie wyciąga niestety z tego cennego spostrzeżenia śmielszych wniosków. Świadczy o tym cytowany w tekście artykułu fragment z rozdziału poświęconego malarstwu w *Historii sztuki polskiej* (t. III, s. 267—268).
- ²³ Por. E. Haufstaengl, op. cit., passim.
- ²⁴ Piszę o tym Walery Eliaś Radzikowski; *Pamiętnik Walerego Eliaśa Radzikowskiego z lat 1886—1905*, rkps w posiadaniu dra Witolda H. Paryskiego

w Zakopanem; por. także A. Szpakowski *Walery Eliaz Radzikowski*, Kraków 1960, s. 25.

- ²⁵ Sformułowań tych używa T. Dobrowolski (*Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, s. 98—99; por. także s. 52, 60, 100, 129 i 366).
- ²⁶ Związki artystów polskich XIX w. z sztuką obcą, poznawaną w czasie studiów w wielkich muzeach zagranicznych są przedmiotem innej pracy. Toteż obecnie artykuł zaledwie dotyka pewnych problemów związanych z tym zjawiskiem. Nawet pobieżne studia wykazują, że w przeciwieństwie do malarzy niemieckich niewielu tylko artystów polskich (m. in. na pewno Buchbinder, Chelmiński, Pawliszak, Gierdziejewski, częściowo Czachórski) stało się, w następstwie zetknięcia się z muzealną sztuką obcą, naśladowcami dawnych mistrzów. W odniesieniu do Monachium najbardziej interesujące są porównania między malarstwem Gierymskich, szczególnie w odniesieniu do tematyki „rokokowej”, a identycznymi zainteresowaniami malarzy niemieckich (m. in. malarstwo Mentzla). Efekty tych porównań są niezwykle krzepiące i rzucają bardzo pozytywne światło na świadomość artystyczną malarzy polskich XIX wieku.
- ²⁷ S. Witkiewicz, op. cit., s. 6, 7 i nast.
- ²⁸ Wpływ Böcklina na malarstwo polskie nie był jeszcze rozpatrywany odrębnie. Być może dlatego, że istotnie nikt z artystów polskich mimo szczerych zachwytów nad malarstwem Böcklina nie stał się ani jego naśladowcą, ani kontynuatorem. Pewne jednak związki między poszczególnymi płótnami tego symbolisty a niektórymi obrazami polskimi (np. między obrazem Böcklina *Pan im Schilf* a *Rusałkami* Pruszkowskiego, czy, między innymi, obrazami Adama Chmielowskiego i Jacka Malczewskiego) chyba istnieją. Sporadyczność tych wypadków jest tak wyraźna, że w rzeczywistości nie tworzy odrębnego problemu, będąc naturalnym zjawiskiem obiegowości pewnych wartości ikonograficznych i malarskich, typowym dla kultury artystycznej Europy w drugiej połowie XIX w.
- ²⁹ Przyjmując, że istotnie pewna ilość płócien polskich „monachijczyków” charakteryzuje się dość ciężkimi „sosami”, nie sposób jednak nie zauważyć, że wielu ze studiujących w Monachium artystów, jak np. Lipiński, Piechowski, Kędzierski, Fałat, Wyczółkowski — od początku do końca tworzą w lekkiej, jasnej skali barwnej. Obawiać się również należy, że dzisiejszy stan kolorystyczny ciemnych płócien „monachijczyków” znacznie zmieniłby się po odpowiednich zabiegach konserwatorskich, polegających na gruntownym oczyszczeniu z pociemniałych werniksów. W 1959 r. miał miejsce podobny eksperyment dokonany przez konserwatorów amerykańskich w czasie konferencji The American Association of Museums w Pittsburgu. Zademonstrowano tam kilkanaście obrazów malarstwa francuskiego z połowy XIX w., odczyszczonych całkowicie na połowie powierzchni, z drugą połową pozostawioną w stanie dotychczasowym. Wrażenie było tak oszałamiające, że wyrażano nawet wątpliwość co do wartości opinii i celowości analizy formalnej dokonywanej na podstawie obrazów nie odcyszczonych z ciemniejących szybko werniksów dziewiętnastowiecznych. Obrazy te bowiem często wychodziły spod ręki malarzy w zupełnie odmiennej skali barwnej.
- ³⁰ T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, s. 104; tenże *Historia sztuki polskiej*, t. III, s. 267—268.
- ³¹ Por. W. Husarski, op. cit., s. 20—21; *Katalog wystawy doborowych dzieł malarstwa polskiego (ku uczczeniu pamięci Józefa Brandta i A. Wierusz-Kowal-*

skiego), Poznań 1918, wymienia pod szkołą monachijską następujących artystów: Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski, Władysław Szerner st., Stanisław Bohusz-Sięstrzeńciewicz, Jan Chełmiński, Władysław Czachórski, Franciszek Ejsmond, Bolesław Szańkowski, Stanisław Korzeniewski. Katalog wystawy *Polnische Künstler Münchener Schule von 1863 bis 1915 (Nachtrag zu dem Katalog der Ausstellung Polnischer Kunst in der Neuen Pinakothek in München, München 1935)* wymienia w kolejności nazwiska artystów: Józef Brandt, A. Gierymski, R. Kochanowski, A. Wierusz-Kowalski, A. Kozakiewicz, W. Malecki, H. Piątkowski, A. Piotrowski, J. Rosen, S. Bohusz-Sięstrzeńciewicz, F. Streitt, B. Szańkowski, W. Szerner, A. Świeszewski. Natomiast A. Rosenberg w swej monografii (*Die Münchener Malerschule, Leipzig 1887*) podaje tylko Brandta, Buchbindera, Chełmińskiego, Czachórskiego, Maksa Gierymskiego, Kowalskiego, Fałata, Kozakiewicza i Szernera. W podręcznikach historii malarstwa polskiego brak jest zdecydowanego stanowiska w tej sprawie.

³² Warto chociażby zwrócić uwagę na takie sprawy w malarstwie Chełmońskiego, jak dążność do wywołania swoistych asocjacji słuchowych u patrzącego, stosowanie centralnej kompozycji i pewne nadużywanie pierwszego planu. Wszystkie te cechy znajdujemy we wcześniejszej twórczości Brandta, od którego Chełmoński mógł przejąć te i inne elementy warsztatu malarzkiego i artystycznego.

³³ W. Husarski, op. cit., s. 1; T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, s. 66.

³⁴ T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, s. 104.

³⁵ Pisz o tym W. Eliaz Radzikowski; por. A. Szpakowski *Walery Eliaz Radzikowski*, Kraków 1960, s. 25.

³⁶ Sprawa monachijskiej opozycji Brandta jest bardzo ciekawa, ale brak materiałów źródłowych nie pozwala na zdecydowane wydanie opinii w tej sprawie. Faktem jest jednak, że gorący przeciwnik ideowy Brandta, W. Eliaz Radzikowski (por. *Pamiętnik Walerego Eliasza Radzikowskiego z lat 1886—1905*, rkps) tkwi bez reszty w czasie pobytu w Monachium w koncepcjach ideowych i formalnych Piloty'ego, Adama i innych. Odrębnie należałoby rozpatrywać konflikt Brandt — Witkiewicz, który ma inne podłoże i inne efekty.

³⁷ S. Kozakiewicz *Ignacy Gierdziejewski*, Wrocław 1958, s. 35.

³⁸ Por. M. Porębski *Malowane dzieje*, rozdział: *Matejko*, s. 128, 173.

³⁹ W pewnym sensie podobne zainteresowania charakteryzują twórczość Gierymskich, ale ich eksperymentatorstwo formalne jest daleko bardziej wszechstronne niż anegdotyczno-ikonograficzna sztuka niemiecka.

⁴⁰ Por. T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, s. 64—69; tenże *Historia sztuki polskiej*, t. III, s. 266—271.

⁴¹ Wprawdzie Franz Adam przedsięwziął w młodości wyprawę na Węgry, ale w jego twórczości wcześniejszej brak jest obrazów o tej tematyce, jaka charakteryzuje jego dzieła z lat osiemdziesiątych. Obok reprodukowanego *Esiosa na puszczy* warto wymienić jeszcze inne płótna Adama, tak odmienne od dotychczasowej produkcji artystycznej, jak *Pojenie koni*, *Targ koński* a przede wszystkim wielkie, dynamicznie skomponowane płótno *Mazepa*.

⁴² Por. T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, s. 64—69; W. Husarski, op. cit., s. 9—18.

⁴³ T. Dobrowolski, pisząc o *Zółkiewskim pod Chocimiem*, powtarza błąd zapewne za Świejkowskim (*Pamiętnik TPSP w Krakowie*, wyd. II, Kraków 1905, s.

29), który mylnie określił obraz *Chodkiewicz pod Chocimiem*. O tym, że nastąpił błąd w określeniu obrazu, świadczą daty obu bitew pod Chocimiem i daty życia Żółkiewskiego. Wyklucza to istnienie nieznanego obrazu pod tytułem *Żółkiewski pod Chocimiem*.

⁴⁴ Wobec różnic w pisowni miasta duńskiego Kolding (w literaturze występuje Koldynga, Kołdynga a nawet Koldynka) przyjąłem nazwę Koldynga za *Katalogiem wystawy doborowych dzieł malarstwa polskiego...* (Poznań 1918). Warto przy okazji przypomnieć, że obraz ten był niegdyś własnością c. k. Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu.

⁴⁵ T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, s. 66.

⁴⁶ Przyjęcie i uznanie tego faktu byłoby decydujące dla określenia właściwego miejsca malarstwa Brandta w sztuce polskiej XIX w.

ИОСИФ БРАНДТ И СРЕДА ПОЛЬСКИХ ХУДОЖНИКОВ В МЮНХЕНЕ

Начиная с времен Станислава Августа Понятовского, в Польше увеличивается интерес к учёбе в зарубежных художественных центрах. Кульминационный пункт этого явления — начало второй половины XIX века, т. е. момент, в котором огромные группы польских художников учатся в Риме, Петербурге, Мюнхене, Берлине, Дрездене, Вене и Париже. Из этих центров в период 1860—1880 наибольшей популярностью пользовался Мюнхен со своими многочисленными картинными и скульптурными галереями, с известной во всей Европе Академией, где преподавали знаменитые в то время педагоги. В Мюнхене была тогда самая многочисленная колония польских художников, среди которых есть крупнейшие фамилии, такие как Матейко, Котсис, Малецкий, Хелмонский, Максимилиан и Александр Герымские, Брандт, Готтлиб, Виткевич, Мальчевский, Фалат. Вычулковский, Ленц и др.

Взгляд на роль мюнхенской среды в польской живописи в последнее время коренным образом изменился по сравнению с прежними взглядами периода перелома XIX и XX века, лестно оценивавшими влияние пребывания в Мюнхене на развитие мастерства и художественной сознательности. В настоящее время история польского искусства весьма критически подходит как к самой мюнхенской среде, так и к художественному творчеству учившихся там польских живописцев. Однако преувеличенная оценка роли немецкой живописи в развитии польского искусства не только не даёт истинной картины польско-немецких художественных отношений (характерной чертой которых было всегда взаимодействие), но, как доказывают факты и результаты сравнительных материалов, польская живопись совершенно сознательно оказывала сопротивление консервативным условностям немецкой живописи второй половины XIX века, а некоторые немецкие художники, в частности даже педагоги (как например Франц Адам), подчинялись даже, и то довольно значительно, влиянию бурной польской живописи, рождавшейся в то время в Мюнхене. Доказательством решительной разницы между позицией учившихся в Мюнхене польских и немецких художников является их отношение к мюнхенским коллекциям. Немецкие художники черпали без меры из опыта прежнего искусства и рабски повторяли определенные иконографические сюжеты и формальные условности, польские же художники давали примеры творческого, современного отношения к формальным достижениям прошедших эпох. Творчески преобразуя прежние формальные опыты, польские художники сопротивлялись идеализму и космополитизму немецкого искусства своей злободневной, современной национально-освободительной и пейзажно-жанровой тематикой, исполненной неизвестной немецкими художникам выразительности.

Имеется ряд доказательств, что в формировании творческого подхода к прежнему искусству, оппозиционного по отношению к современному немецкому искусству, деятельное участие принимал Иосиф Брандт, идейный вождь польской колонии в Мюнхене. Живопись Брандта, несправедливо недооцениваемая в настоящее время, являлась в Мюнхене для приезжавших из Польши художников утешительным примером самостоятельного и независимого творческого пути.

Также и понятие „мюнхенской школы” в польской живописи необходимо рассмотреть с новой точки зрения, так как, несмотря на прежние взгляды, оно охватывает слишком широкий и противоречивый диапазон направлений. Признавая, что в живописи части польских художников (впрочем исключительно

лишь неважных и чаще всего неупоминаемых в истории искусства) можно найти известные следы того, что называется „мюнхенской школой”, необходимо подчеркнуть, что уровень остальных польских живописцев значительно превышает не только посредственные, но даже лучшие достижения немецких живописцев этого периода. Поэтому следует рассмотреть с новой точки зрения закоренелые и несправедливые взгляды на деятельность польских художников в мюнхенской среде и сформулировать другие взгляды, основанные на добросовестных исследованиях и новейших результатах оценок и мнений.

JÓZEF BRANDT AND THE POLISH ARTISTS' CIRCLE IN MUNICH

From the reign of Stanislaus Augustus Poniatowski, last king of Poland, the interest in studies in foreign artistic centers was steadily increasing in our country to reach its climax at the beginning of the second half of the 19th century. Then, considerable groups of Polish artists studied in Rome, St. Petersburg, Munich, Berlin, Dresden, Vienna and Paris. Among those artistic centers in the years 1860 — 1880, the city of Munich rich in collections of pictures and sculptures, and being the seat of the famous academy of fine arts and highly appreciated teachers, enjoyed the greatest popularity. There, the most numerous circle of Polish artists was formed. Among them there ranked the most eminent representatives of Polish painting, such as: Matejko, Kotsis, Malecki, Chełmoński, the brothers Maksymilian and Aleksander Gieryski, Brandt, Gottlieb, Witkiewicz, Malczewski, Fałat, Wyczółkowski, Lentz and others. Recently, the appreciation of the Munich artistic circle's role changed thoroughly. Compared with ancient opinions, from the turnover of the 19th and 20th centuries, approving of a good influence of Munich studies upon the development of the artists' technique and consciousness, the role of the Munich center is placed in another light by contemporary Polish art history. The latter criticizes much not only the Munich circle itself, but also the artistic production of Polish painters who studied in Munich. However, emphasizing the role of German painting in the development of Polish art is inconsistent with the true image of the Polish-German artistic relations. (Here, it ought to be mentioned that both artistic circles always influenced each other). Nevertheless, the results of comparative studies of respective materials prove of the Polish painters' conscious opposition to the conservative trends of German art in the second half of the 19th century. Moreover, some German artists, among whom there were also professors, e.g. Franz Adam gave in to the influence of the dynamic force of Polish painting in Munich.

A great difference of the Polish and German artists' attitude is shown in their appreciation of art collections in Munich. German artists, to a very great extent, drew upon experiences of old art endlessly repeating some iconographic motifs and conventional forms. On the other hand, the Polish artists' attitude to the achievements of the art of the past was quite a modern one. Polish painters studying in Munich availed themselves of the experiences of old art in their own creative work, but against idealism and cosmopolitanism of German art did they set their contemporaneous topics, their landscape- and genre painting inspired, with national liberation movement and full of expression that was quite unknown to German painters.

There are many proofs for Józef Brands' role in the formation of the creative attitude of Polish artistic circle towards controversial German art of those times, to the extent, that Brandt may be considered the ideological leader of Polish artistic colony in Munich. Brandt's painting deserving more appreciation was then, for artists coming from Poland, an encouraging example of Polish independence of creative work.

The definition of the so called Munich School of Polish painting ought to be revised as comprising too many controversial trends. Although it is to be accepted that a group of Polish artists (the little-known ones who are not mentioned in Polish art history) were influenced by the so called Munich School, a great number of Polish artists outclassed the greatest achievements of German painters at that time. Thus, it is necessary to revise the inveterate and unjust views on the Polish artists' activities in the Munich center, and to found new opinions upon thorough studies of history of art and results of recent investigations and researches.