



PIOTR MICHAŁOWSKI

UTARCZKA (szkic olejny)

(Wł. Muzeum Narodowe, Kraków)



PIOTR MICHAŁOWSKI

(Wł. hr. Mycielskiego, Kraków)

CZWÓRKA W GALOPIE (rys. sepia)

## PIOTR MICHAŁOWSKI

(Z monografji)

**P** IOTR MICHAŁOWSKI jest zupełnie wyjątkowem i jakby odosobnionem zjawiskiem na tle artystycznych stosunków polskich, jemu współczesnych. Postać, ta związana ze społeczeństwem polskiem gorącym wycuciem momentów narodowych i społecznych, wyodrębnia się w nieporównany sposób wycuciem, pojęciem, pochwyceniem i urzeczywistnieniem form artystycznych. Stosunkiem swoim do sztuki względnie do wyrazu artystycznego i formy artystycznej wyprzedził o całe dziesiątki lat pojęcia i formy u nas drzemiące.

Obok tego jest to jednostka, jedna z typowych indywidualności duchowych, jakie się zwykle jawią na przełomie zasadniczych okresów dziejowych, których poczucie konieczności czynu rodzi pewną wszechstronność zainteresowań i działań. Rastawiecki mówi o nim, iż »trafiało się, że ci, co go z bliska nie znali, dzielili go w mniemaniu swoim na kilka jakby osób, rozumiejąc, że jest nie jeden i ten sam Michałowski, lecz, że ich jest wielu; to wielki filolog, to odznaczony w górnictwie krajowem zwierzchnik, to znowu znakomity administrator, to wiejski gospodarz, wreszcie pierwszego rzędu malarz.

Coś jest w tej postaci z bujnych renesansowych indywidualności, bogato duchowo i intelektualnie uposażonych, a rozrzutnych w czyn wieloraki. Z tych wszystkich, rozumie się, różnicowań się indywidualnych Michałowskiego, przedewszystkiem zajmuje nas tutaj twarz jego i charakter artystyczny.

Żądza charakterystyczna w nim kształcenia się ciąglego, zdobywania wiedzy i wiadomości rozmaitych nie osłabiała jego temperamentu artystycznego, ale dodawała jakby podniety do tem żywszego zainteresowania się zjawiskami wzrokowemi, czyniła go jakby tem bystrzejszym, tem sprawniejszym, zawziętszym na podpatrzenie i pochwycenie zjawisk ruchu, barwy i linji.

O szerokim rozmachu, sięgający w istotę zjawiska, staje — jak to powiedziałam — na horyzoncie polskiej sztuki współczesnej zupełnie odosobniony.

Na Zachodzie zmagają się rozmaite prądy i artystyczne ujęcia wieku XVIII: Akademizm, wyparty klasycyzującym szablonem, który ustępuje przed prawdą widzenia i ujęcia zjawiska; prostota codzienności rozwija się obok bohaterskiego gestu artystycznego, z kolei oświecła je romantyzm jakąś rozwianą poezją. Pod względem technicznym już zarysowywać się zaczyna z jednej strony wyraz artystyczny, oparty na linii i rysunku, z drugiej strony przeciwstawiają się jemu kierunek podtrzymujący w rozwoju plamę i koloryt. Dążenia te zmagają się wzajem równocześnie i następczo, stwarzają ruch, życie nowe i powodują rozwój.

U nas, w Polsce, w chwili rozwoju kulturalnego i intelektualnego artysty, narazie o ruchu niezależniejszym od form ukutych, o ujęciu indywidualnym zjawiska czy formy, mowy zupełnie nie ma. Po dworskiej sztuce XVIII wieku, świetnej i barwnej, a trącej już pewnym formalizmem, budzić się naprawdę zaczyna pewne szersze zainteresowanie ogółem zjawisk, a nie tylko poszczególnymi życia przejawami. Codziennosc pod wpływem Norblina de la Gourdainie zwraca na siebie uwagę i obserwację artystyczną, ale najlepsi artyści nie wyswobadzają się z pod pewnego schematu form. Na horyzoncie znany i ceniony jest przede wszystkim Orłowski, wiele Norblinowi pod względem swobody tematowej zawdzięczający, sam pełen rozmachu poczucia i ujęcia prawdy w zjawisku, a mocno filtrujący je poprzez karykaturę. Droga pewnego zapatrzenia się w tym kierunku zatracą częściowo nawet poczucie indywi-



PIOTR MICHAŁOWSKI

RAJTAR SZWEDZKI, WSIADAJĄCY NA KONIA (rys. sepia)  
(Wł. P. Macieja Wenzla, Kraków)



PIOTR MICHAŁOWSKI

PRZESCIGAJĄCE SIĘ FURMANKI (akwarela)

(Wł. hr. Róży Michałowskiej, Krzysztoporzyce)

dualności zjawiska, a stwarza z czasem jakby szablon własnego ujęcia ruchu, sylwety, typów. Konie jego nawet nabierają pewnej zmanierowanej popisowości.

Malarzy współczesnych jest dosyć, że przypomnimy Franciszka i Jana Lampich, Peszkę, profesora malarstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim do roku 1831, wszyscy jeszcze w tradycji ośmnastowiecznej pracujący, jest i szablon akademicki w gips antyczny i kopie wierzącego Józefa Brodowskiego, jest Stachowicz, zdolny nieuk, porywający się na wielkie płachty, które nas dziś rozczulać mogą wartością rodzinnych pamiątek. Jest zdolny Płoński, Piwarski, jest we Lwowie Suchodolski, słaby naśladowca Horacego Verneta, jest równoczesny i kolega Michałowskiego Statler, jest wielu innych, mniej albo więcej miernych. Wszyscy tych samych dążności, w ramach utartych, nierozszerzających się żadnym ciekawszym rzeczy ujęciem. Zmagani nie wyczuwamy szerszych, ani też nadzwyczajnych założeń artystycznych. Wszyscy posługują się podobnym wyrazem artystycznym, różniącym się stopniem sprawności rysunkowej, rozświetleniem, lub zatopieniem barwy.

W takiej to chwili wzrastał Piotr Michałowski.

Mimo tak mało odległej przeszłości, w której żył i działał nasz artysta, natrafiamy na duże trudności w wydobyciu materiału źródłowego w postaci korespondencji i zapisków, które tak w majątkach osobistych artysty, Krzysztoporzycach i Bolestraszcach, jak i posiadłościach osób z nim spokrewnionych uległy zniszczeniu przez pożary i ostatnią wojnę. To co ocalało, dość znikomo się przedstawia i może służyć tylko pewną pomocą w ustaleniu faktów biograficznych. Do nich należą między innymi listy żony Michałowskiego do brata Ostrowskiego, w pięknych zbiorach w Ujeździe hr. Ostrowskich.

Źródłem jednak jak dotąd zasadniczym, to artykuł Pawła Popiela w Czasie r. 1855 z 17 czerwca, Rastawieckiego: (Słownik malarzów polskich t. III) i artykuł biskupa Łętowskiego w Bibliotece Warszawskiej (czerwiec 1858).

Pozatem cennym jest opracowanie prof. Jerzego Mycielskiego jako blisko z rodziną żyjącego, ale kopalnią zasadniczą, zwłaszcza wobec materiałów zaginionych, jest częściowo już użytkująca monografia, opracowana przez córkę artysty, Celinę i zięcia Łempickiego.

Ciekawe, że nawet ustalenie daty urodzenia natrafia na rozmaite dane: 1800 i 1801.

Trzymając się daty podanej przez córkę, Piotr Michałowski urodził się dnia 2 lipca 1801

roku w Krakowie, nie w Warszawie, jak podaje katalog Wystawy Sztuki Polskiej Lwów 1896. Pochodził ze starej, o głębokich tradycjach, rodziny Jasieńczyków. Synem był Józefa Michałowskiego, wzorowego obywatela i gospodarza, i Tekli z Morsztynów, której prostota i pogoda wybitny wpływ wywierały na całe otoczenie, a zwłaszcza na artystę, który jej zwykł zwierzać swoje nadzieje i zamiary.

Mówiąc o Michałowskim niepodobna, jak w opracowaniu wielu innych artystów o jednolitej indywidualności, ograniczyć się tylko do notowania zjawisk ściśle z dziedziną sztuki związanych. W przeciwieństwie bowiem do tychże, sztuka nie była tylko jedynym zainteresowaniem, wypełniającem niepodzielnie życie Michałowskiego. Zajęcia i zainteresowania jego były mnogie, a wypływające tak z temperamentu, jak z poczucia obowiązków, które życie rodzinne czy społeczne mu narzucało; różnicowały one jego życie i czyn, nie przytłumiając jednak skłonności artystycznych, ale wchodziły i wplatały się w jego życie sztuki. Umiłowanie bowiem jej i myśl artystyczna tkwiły w nim czynnie bez względu na rodzaj zajęcia, jakiemu się oddawał, nieprzerwanie miał myśl i oko napięte w kierunku ujęcia artystycznego zjawisk zewnętrznych i zainteresowania po za sztuką zdawały się tylko jeszcze bardziej zasilać jego rozpęd artystyczny.

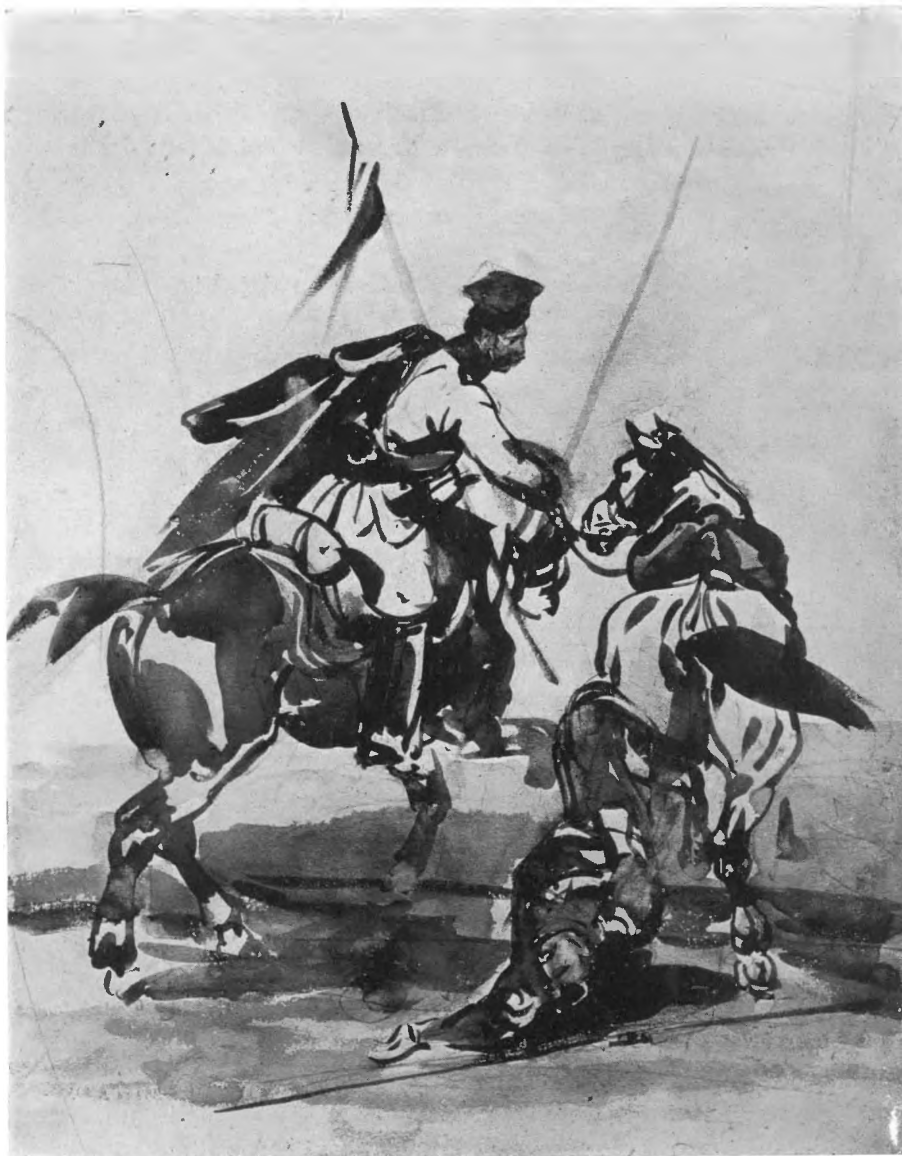
Dom i otoczenie dało mu atmosferę i nastrój psychiczny, jakim tchną jego dzieła. Pierwsze kształcenie domowe chroni go od panującej w szkołach niemczyzny. Dom podtrzymuje nastrój patriotyczny, nadzieiny w przyszłość narodową, związany ściśle z postacią Napoleona, ubóstwianą i bohaterko przeidealizowaną. Przejście Ks. Józefa Poniatowskiego przez Kraków 1809 zostaje małemu chłopcu niezatartem wspomnieniem, jak i poznanie gen. Dąbrowskiego, który



PIOTR MICHAŁOWSKI

KRAKUS NA KONIU (akwarela)

(Wł. hr. Róży Michałowskiej, Krzysztoporzyce)



PIOTR MICHAŁOWSKI

SCENA WOJENNA (rys. sepia)

w przemarszu, mieszka w Krakowie kilka dni u babki Piotra, pani Podkomorzyny Michałowskiej, w domu koło ogrodu Kapucynów. Za czasów Stu dni rwie się do szeregu, a upadek Napoleona sprawia młodemu chłopakowi szczerą ból i ciężki zawód. Wspominamy o tych przeżyciach, albowiem one odbiły się silnym echem tematowo twórczym w rozwoju malarstwie artysty.

Życie jego początkowe i dalsze związane zasadniczo z Krakowem. Tu w latach 14 zdaje świetnie egzamin dojrzałości, okazuje zdolności muzyczne kompozytorskie, rysuje i maluje akwarelę. Sprawność wielką już wówczas ołówka i pędzla zdradza, kopiując obraz Orłowskiego, przedstawiający jakiegoś hetmana na koniu tak dobrze, że komisja Szkoły Sztuk Pięknych z trudnością odróżniła od oryginału.

W Krakowie też uczęszcza na uniwersytet, obrabując sobie dla studjów dział ściśły, przy-

rodniczy, głównie mineralogię i matematykę. Skłonność ta nas zupełnie nie dziwi, gdy tę ścisłość i temperament badacza obok fantazji artysty stwierdzimy w jego pracach i studjach rysunkowych.

Początkowo kształcił się w malarstwie u Stachowicza, dalej u Brodowskiego, najwięcej zaś skorzystał od Franciszka Lampi'go, który z Warszawy dojeżdżał do Krakowa i czas od listopada 1817 do lipca 1818 tu przebył. Michałowski, unikając rozgwaru towarzyskiego, jaki otaczał modnego artystę, maluje w jego pracowni za firanką, korzystając z wskazówek Lampiego dawanych innym.

Życie Michałowskiego nietylko bogate zróżnicowaniem dążeń i zamiłowaniem, ale i ruchliwe. Wielokrotnie był zagranicą, stykając się wcześniej bezpośrednio z dorobkiem kultur zachodnich. W 1818 kilka tygodni spędza w Wiedniu, zwiedzając galerje i muzea.

Za powrotem, wiedziony nietylko pewnym niepokojem zdobywania wiedzy, ale i pragnieniem stania się pożytecznym krajowi, porzuca dotychczasowe nauki przyrodnicze i oddaje się z zapałem filologii, a głównie filologii klasycznej.

Roku 1821 wyjeżdża do Getyngi przez Drezno i Lipsk, gdzie się zatrzymuje. W Getyndze, na świetnie rozwijającym się uniwersytecie, studjuje głównie naukę prawa i polityki. Obok tego nie porzuca filologii, kształci się w literaturze i językach: greckim, angielskim, hiszpańskim, arabskim i perskim. Nie zaniedbuje przytem malarstwa. W wolnych chwilach dużo rysuje, przeważnie sceny wojskowe. Robi wycieczkę do Hanoweru na uroczystości, związane z jazdą króla angielskiego Jerzego IV. i mimo trudności robi interesujące szkice z barwnego wojska hanowerskiego.

Za powrotem do kraju r. 1823 wchodzi do służby publicznej w Warszawie przy ks. Lubeckim w Komisji skarbu, oddając się pracy żmudnej z zapałem. Parady wojskowe W. Ks. Konstantego dają mu sposobność do wielu szkiców. Maluje też wiele portretów rodzinnych.

W r. 1825 wyjeżdża dla zdrowia do Włoch i Szwajcarji, jak mówi Łętowski: »z olówkami swemi w rękę«. \* Studjuje przytem stan rolnictwa i przemysłu krajów zwiedzanych, a szkicuje, co mu chwila przed oczy stawi.

Po powrocie do kraju pisze rozprawę o górnictwie w Styrii; a ks. Lubecki powierza mu r. 1826 kontrolę zakładów górniczych, mianując go w 1827 naczelnikiem oddziału hut. \*\*

Michałowski natrafia w wypełnianiu obowiązków ówczesnych na wielkie trudności, a nawet przykrości, to też, jak pisze ks. Łętowski: »szukając ulgi w ulubionym ołówku« rysował z zapałem wojsko polskie. Z początkiem r. 1830 wysłany do Francji, bada tam stosunki hutnicze i przemysłowe, zdając z nich za powrotem raport. Wynikiem pięciu lat wyteżonej pracy były »fabryki w tym stanie kwitnym, w jakim je zastał rok 1830, zostawia administrację natchniętą jego duchem, to jest duchem pracy, porządku, poświęcenia dla dobra publicznego; zostawia szkołę górniczą i rozpoczęte olbrzymie fabryki nad Bobrą«. \*\*\*

Rada Narodowa powstania listopadowego mianuje go członkiem Komisji Rządowej, delegowanym do Kuźnic rządowych, w których pod jego kierunkiem wyrabiają broń, jak w Starachowicach i Białogonie.

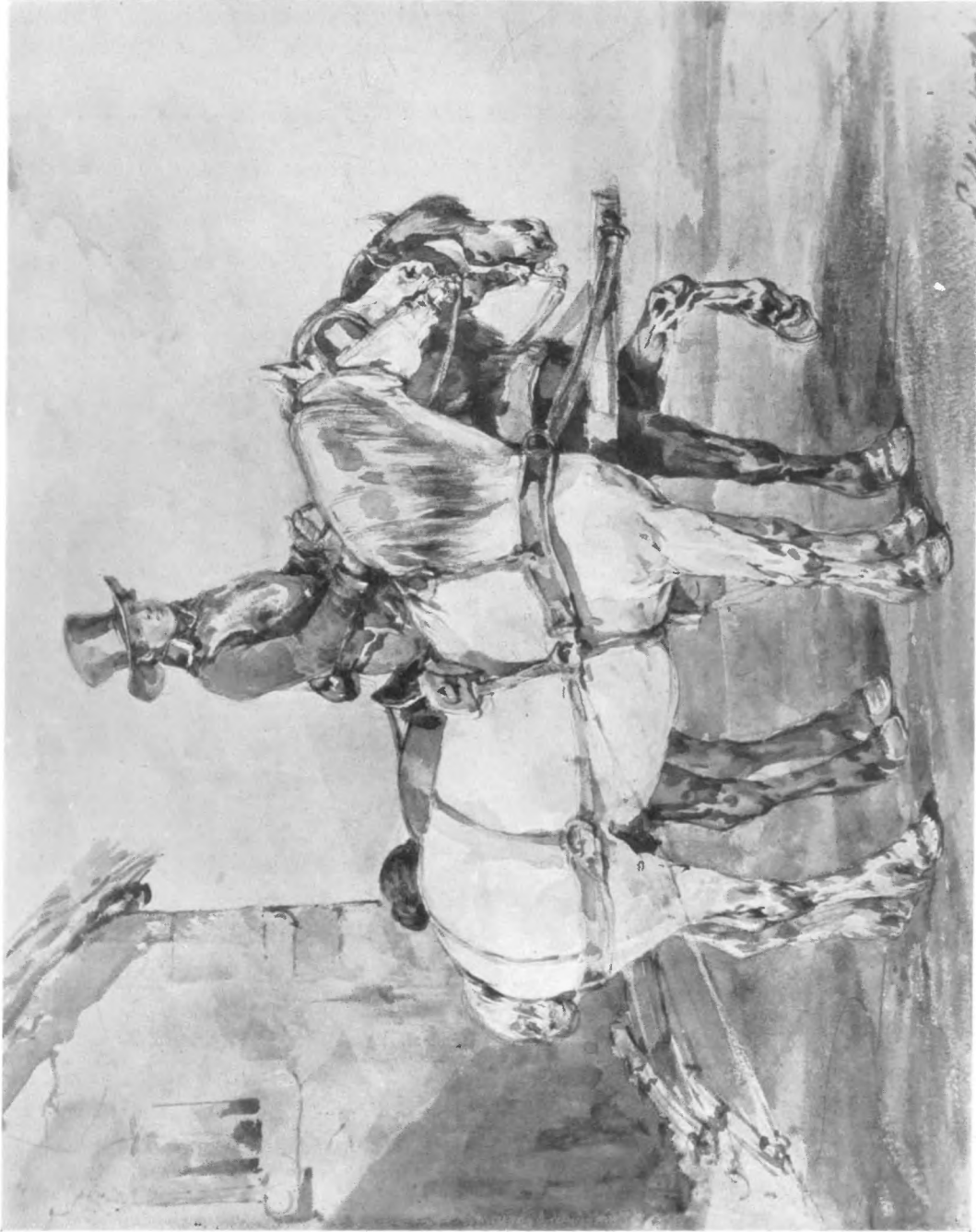
Po powstaniu wyjeżdża do ojca pod Kraków, a wypełniwszy, co zdało mu się obowiązkiem narodowym i czując się od dalszych narazie konieczności obowiązkowych zwolnionym, pędem najgłębszych skłonności zwraca się niepodzielnie ku sztuce.

W marcu 1832 jedzie do Paryża. Tu w wielkim światowym przybytku sztuki biegły, jak to już zauważyliśmy, i krzyżowały się i kotłowały najrozmaitsze prądy artystyczne, jak zawsze nowatorstwem deptające dawne, przed niemi ustępujące, teorje prądy głoszące nowe idee i pojęcia, a raczej najczęściej nie nowe, a zapożyczone niekiedy z zupełnie przeciwnych

\* Piotr Michałowski, Biblioteka Warsz., 1858, t. II, str. 507.

\*\* Piotr Michałowski, Rys życia... Allegata, str. 105.

\*\*\* P. Popiel, artykuł w »Czasie« 17/IV 1855: Piotr Michałowski.



PIOTR MICHAŁOWSKI

(Muzeum Curtius w Liège)

POCZTYLION (akwarela)



ogólnemu współczesnemu prądowi bliższych czy dalszych urzeczywistnieniach artystycznych minionej przeszłości.

Prądy te, ujmujące każdy z nich część tylko zjawiska i wypowiedzenia artystycznego, bezwiednie uzupełniały się w dalszym rozwoju, ale współcześnie świadomie się zwalczały. Dogasał już wtedy wpływ Dawida, który reakcją przeciw akademizmowi wprowadził szablon pseudoklasycyzmu antycznego, wskrzeszając sylwety rzymskich postaci, formę i szablon gestu, draperji i ugrupowań, zapożyczony z waz i płaskorzeźb klasycznych. Wpływ jego zaciężył był na formę, przyćmił i stłumił kolor. Wygnanie jego dobrowolne do Brukseli w 1815 jeszcze bardziej przyspieszyło nową reakcję, która wyszła z samychże pracowni uczeni Dawida, jak barona Gros.

Do wyzwolenia żywszego pędu ruchu i gestu, do zwrotu pewniejszego ku prawdzie, przy zerwaniu z szablonem, do rozjaśnienia kolorytu przyczynił się może najpełniej w tym momencie Géricault, który w chwili przyjazdu Michałowskiego już nie żył, ale którego ujęcia i rozumienie sztuki wyzwoliło malarstwo batalistyczne malarzy, również w koniu rozmaitości, jak Charlet, Raffet i innych.

Na szerokim terenie produkcji artystycznej Paryża, prócz wyrastających rozmaitych indywidualności, widzimy zaznaczające się silnie od czasu do czasu w toku ewolucji form artystycznych dwa zasadnicze, a odmienne ich ujęcia, narzucające się bądź biegiem linii, bądź masowaniem się plamy.

W tej to chwili linja i rysunek, reprezentowane przez Ingres'a, określają ściśle kształt artystyczny. Pod wpływem średniowiecza, a w renesansie głównie pod wrażeniem Rafała artysta zamyka kształt artystyczny biegiem linii i rysunkiem, wydobywając spokojne falowanie ruchu. Zagadnienie jednak kolorytu z natury założenia i tendencji są mu obce; barwa jest wypełnieniem przestrzeni, linią zakreślonej, ale artysta nie używa jej jako środka konstrukcyjnego.

Przeciwstawieniem równoczesnym tych dążeń utrzymania rysunku i linii, jako elementu konstrukcyjnego, jest na płamie i różnicowaniu jej oparty wyraz artystyczny romantyka w całym tego słowa znaczeniu, Eugenjusa Delacroix. Występuje on zdecydowanie w latach 1830, w których i Ingres przeciwną, a jemu nieżyczliwą roztacza działalność. Delacroix zdobywa uznanie jednych znawców, a sprzeciw innych, malowaniem wręcz Ingres'owi przeciwnym. Temperamentowy i szeroki rzut pędzla jego stwarza efekta o tonacjach często posępnych, rozjaśnionych z nagłą pełną barwą, albo stonowaną zestawieniem rozmaitych jej odcieni. Delacroix pracowni nie otworzył, choć miał licznych zwolenników i naśladowców. Z artystów podówczas działających na terenie francuskim albo w Rzymie, przypomnieć należy Rosę Bonheur, Horacego Verneta i wielu innych.

W chwili takiej przybywa Michałowski do Paryża i zwraca się ku temu, który mu bliskim był i zainteresowaniem artystycznym i umiłowaniem konia, ku Charletowi, spadkobiercy Géricault'a, a jak go historycy sztuki nazywają, Beranger'a malarstwa. Michałowski przybywa do pracowni francuskiego malarza nie jako niewprawny uczeń, ale jako artysta biegły w obserwacji i rzucie artystycznego wrażenia. Oswojony z koniem, który był jego umiłowaniem realnym i rzeczywistym, a którego już wówczas podpatrywał i szkicował, odrazu w pracowni zajął wybitne stanowisko. Rzuceniem błyskawicznym szkicu ułana na koniu zyskał sobie z punktu przyznania nawet pierwszeństwa przed Vernetem i zmarłym Géricault\*.

Pracownia Charleta była wprost dla naszego artysty środowiskiem wymarzonem. Pomijając osobiste wysokie towarzyskie zalety Charleta, ułatwiające współpracę, potrafił on, zaprzyjaźniwszy się z wojskowymi, zdobywać każdej chwili dla swojej pracowni typy, postacie, mundury wojskowe, a nadewszystko konie. Pracownia kipiła życiem, umiłowaniem sztuki,

\* Łętowski: Rys życia P. Michałowskiego, Bibliot. Warsz. 1858, str. 507.



W POWOZIE (akwarela)

PIOTR MICHAŁOWSKI

dowcipem, stała się atmosferą jeszcze bardziej podniecającą artystyczny i tak bujny temperament naszego artysty.

Pracuje on dziennie po 14 godzin. Z Fontainebleau od teścia Ostrowskiego przeprowadza się do Paryża, aby nie tracić czasu. Pracownię opuszcza tylko dla studjowania anatomji konia w rzeźniach miejskich albo dla Louvru, gdzie szkicował albo kopjował arcydzieła dawnych mistrzów. A interesowali go ci, do których zwracał się nowy kierunek, chcący nawiązać zerwane przez Dawida tradycje: Odrodzenie włoskie, a zwłaszcza Wenecjanie, Holendrzy i Hiszpanja. Niekępowana swoboda szkoły Charleta dała Michałowskiemu, przy łatwości rozmaitej zdobycia modelu, możność rozwinięcia samodzielnego talentu. Michałowski maluje i rysuje z zapałem sceny z życia bieżącego, w których koni gra główną rolę, targi końskie, dylizanse, ładowne wozy, konie normandzkie, zaprzęgi. Robi szkice postaci Napoleona i wykonywa go w rzeźbie konno, marszałek Soult i gen. Favier wyrazili się, że nic bardziej podobnego do cesarza nie widzieli.\*

Rzeźbę tę w latach 1846 odlał z bronzu gisernik P. Debrau, a Ministerstwo miało ją zakupić dla rozpowszechnienia.

Stosunek Michałowskiego do Charleta kształtował się zupełnie nie jak ucznia do profesora; według świadectwa Rastawieckiego\*\* i córki artysty, Charlet, oceniając wysoką znajomość anatomji konia i rysunku jego, nieraz rady jego zasięgał i kopjował jego konie do swoich obrazów.

Obrazem stosunku jego przyjacielskiego z francuskim artystą jest list Charleta do Michałowskiego z roku 1833, uwiadamiający go o zamówieniu u niego obrazu, z którym do niego zwrócić się zamierza Jules Didot, znany wielki drukarz\*\*\*. (List ten znajduje się w zbiorze p. hr. Andrzeja Oborskiego z Husowa).

Z usług Michałowskiego korzystają i koledzy, jak Canon, któremu artysta polski w trudnościach technicznych przychodził z pomocą, jak o tem sam w jednym ze swoich listów pisze.

\* Piotr Michałowski, Rys życia, str. 59.

\*\* Rastawiecki: Słownik Malarzów, str. 616.

\*\*\* Piotr Michałowski, Rys życia, str. 90.



PIOTR MICHAŁOWSKI

(Wł. majora dr. J. A. Teslara, Paryż)

POTYCZKA (skizma sępią)



PIOTR MICHAŁOWSKI

(Muzeum Narodowe w Krakowie)

KONIE WIOZĄCE ZIEMIĘ (ol.)

Powodzenie jego rośnie, nastarczyć nie może rysunków i obrazów i zaspokoić amatorów. Handlarze francuscy i berlińscy dopominają się o jego rzeczy, co zwykle bywa zapowiedzią sławy i wartości.

W roku 1835, zachęcony przez Lorda Hilla, głównodowodzącego wojskami angielskimi, zwiedza Anglję i we wrześniu 1835 wraca do schorzałego ojca do Krakowa.

Maluje tu nieprzerwanie, przeważnie w jednej z sal pałacu Wielopolskich. Maluje huzarów austriackich, stojących wówczas na Podgórzu, szkice do bitwy pod Samosierrą, studia do portretów hetmanów polskich, o których (w naturalnej wielkości postaci) marzył dla sal zamku wawelskiego w przyszłości. W roku 1837 przerywa się jego beztroskie, niepodzielne trwanie przy sztuce, bo obejmuje po śmierci ojca zarząd majątku i wbrew żalom postronnych, że talent malarski zmarnuje a gospodarować nie potrafi, pomnożył zbiory, podniósł chów bydła i koni, a malarstwa nie zaniechał.

Urządził sobie na wsi pracownię z przyrządem do podnoszenia koni na pasach, a znajomość anatomiczna koni pomagała mu w nabywaniu najpiękniejszych okazów — przed kupnem musiał przedewszystkiem każdego naszkicować, odkrywając tą drogą błędy i zalety konia. W czasach tych maluje i rysuje wędrownych starców, żołnierzy, lud krakowski i t. d.

W r. 1838 widzimy go chwilowo w Wiedniu, jak świadczy o tem list przez niego pisany. Dowiadujemy się z niego, że zwiedza z zapałem Belweder i galerję Harracha i Lichtensteina i zachwyca się Van Dyckem i Velasquezem\*.

\* P. Michałowski, Rys życia, str. 91.

Listy z roku 1840 i 1843 z Wiednia wskazują znów na jego tam pobyt i zapamiętałe odwiedzanie w galeriach ukochanych mistrzów dawnych.

W r. 1840 przenosi się w Przemyskie, do Bolestraszczyk, gdzie pod ręką jego zakwita gospodarstwo, a szkice malarskie i rysunkowe się mnożą. Z tej epoki pochodzą, wedle wskazywek biografów, co stwierdza sama natura okolicy i stosunków, szkice wołów, byków, konie z własnej i okolicznej stadniny, Żydzi, portrety ks. Leona Sapiehy, Maksymiljana Oborskiego, jarmark w Mościskach (p. Jagińska, Kraków), fornalki krakowskie prześcigające się, pozatem epizody bitewne, zaprzęgi artylerji i t. p.

W r. 1844 i 1845 dojeżdża do Francji dla stosunków rodzinnych; mieszkając u teścia swego Ostrowskiego w les Madères, koło Tours, dojeżdża do Paryża, odnawiając dawne stosunki artystyczne.

Maluje wtedy Ibrahima Paszę, sceny z wojny Algierskiej, targi końskie, łąki końskie wielkości naturalnej. Wyjeżdża do kraju, ale sztuce zamierza poświęcić się niepodzielnie, pisząc znów z Paryża w r. 1846: »Nie przypuszczam, żeby coś mogło jeszcze kiedy odwrócić mnie od stałego postanowienia oddania się zupełnie pracom artystycznym«. Rozpatrując się w twórczości współczesnej francuskiej, nabiera poczucia własnych możliwości i siły artystycznej i w tymże samym roku pisze: »Powiem Ci, że rozpatrując się na wszystkie strony... przychodzę do konkluzji, że miejsce moje jeszcze tu nie jest zajęte... Francuzom coraz bardziej schodzi na prawdziwym uczuciu piękności i prawdy«.

W drodze do kraju zwiedza Belgię i Holandję, w Amsterdamie i Hadze zachwyca się Rembrandtem, Steenem, Holbeinem i Potterem.

Wypadki roku 1848 ściągają go do kraju. Bierze udział w obradach nad kwestją pańszczyźnianą. Po bombardowaniu Krakowa, mianowany członkiem komisji śledczej, memoriałem świetnie ujętym broni miasto od kontrybucji. Powołany na stanowisko prezesa Rady administracyjnej, taktem i znajomością ludzi powtórnie broni miasta od represji. Rozumiejąc, że najbardziej palącą kwestją w społeczeństwie jest zabezpieczenie młodzieży od złych wpływów, organizuje wraz z żoną i dobranym komitetem zakład św. Józefa dla chłopców, istniejący do dziś dnia, na który przelewał pensję swoją za sprawowanie urzędu. Działalność jego poważna i energiczna, taktowna a narodowa, wiele miastu przyniosła korzyści. Sztuce natomiast przez te cztery lata poświęcić mógł chwile tylko wieczorne, spędzane wśród rodziny na szkicowaniu.

Przyjaźń z Wincentym Polem tłumaczy jego wówczas zainteresowanie się Mohortem i szeregiem przedstawień kresowej postaci tej na koniu.

Po rozwiązaniu Rady Administracyjnej w 1853, zaufanie społeczeństwa wybiera go prezesem Towarzystwa rolniczego krakowskiego. Żywo zajął się jego potrzebami: zakłada pismo, opracowuje palące kwestje.

Sztuce wówczas więcej czasu mógł poświęcić. W porze zimowej odosabniał się na wsi w swojej pracowni, z zapalem i umiłowaniem oddając się malowaniu i rysowaniu.

Ciągle baczny na sprawy publiczne, bystrym, intuicyjnym umysłem je oceniał, utrzymując proroczo, co należy nam podkreślić, że »wtedy dopiero będzie Polska, gdy wojna między trzema zaborcami powstanie«. Nie doczekał się potwierdzenia tego w przyszłość widzenia, obecnie zrealizowanego. Mimo tego jednak przekonania, nadzieją zabiło mu serce z wybuchem wojny krymskiej i z niepokojem śledził jej wypadki, które mocno wpłynęły na nadwątlenie słabego serca i pogorszyły stan zdrowia, już i tak od dłuższego czasu zachwianego.

Śmierć zabrała go wcześniej, bo w 54 latach życia, 9 czerwca 1855 roku. Zgasł w nim wielki artysta w pełni sił i rozpędu, nie wypowiedziawszy wszystkich bogatych artystycznych możliwości.

Życie Piotra Michałowskiego, któremu przyrzec się należało dla zrozumienia jego indywidualności, przedstawia niezwykle ustosunkowanie się artysty do sztuki.

Przeciętnie artysta w jego położeniu, nie szacując sztuki swej jako zasadniczego motywu



PIOTR MICHAŁOWSKI

BŁĘKITNI HUSARZY (ol.)

(Galeria w Belwederze, Wiedeń)

życia, przy mniejszem w niej rozmiłowaniu zarzuciłby ją, albo popadałby w nieustanne konflikty, stwarzane rywalizacją obowiązku codziennego i wewnętrznej podświadomej konieczności zajmowania się sztuką.

Michałowski, silnie opanowany, świadomy swoich dążeń, zawsze i przede wszystkim był artystą, bez względu na bieżące zajęcia; każdej chwili patrzył na zjawiska okiem obserwatora artysty, zawsze był w stanie artystycznego wchłaniania przejawów zewnętrznych i przetransponowania ich w własne widzenie, co uzewnętrzniał szkicowaniem, notowaniem prawie ciąglem w chwilach wolnych. Zajęcia inne, którym się oddawał, nie przerywały tego w nim nastroju, który czekał tylko momentu sposobnego do tem żywołowszego wyładowania się. Dlatego sztuka jego nie zdradza niepokoju, ale rozpęd, niema w niej niecierpliwości, ale jest rozmach, niema zniechęceń z utrudnień, jakie życie mu nastęczało w oddaniu się niepodzielnie sztuce, ale jest dążenie świadome stworzenia pełnego wyrazu artystycznego ze zjawisk żywych, podpatrzonych i przychwyconych, jest usiłowanie osiągnięcia jaknajdoskonalszego i szerokiego wyrazu i formy.

Nieobojętne dla nas w dalszym ciągu będzie rozpatrzenie momentów, które na ukształtowanie tej indywidualności złożyć się mogły, które ją zasilają, dały jej wzrost i znaczenie w sztuce.

Zaznaczyliśmy na początku, że na naszym horyzoncie artystycznym postać jego staje odosobniona, skutkiem, bądźmy szczerzy, dość obniżonego u nas wówczas poziomu artystycznego. Odosobnienie to, t. j. wyjątkowość zjawiska jego jako artysty, nie należy nam kłaść li tylko na karb jego faktycznego zbliżenia się do Zachodu i zdobycia formy Francuzom pokrewnej, ale szukać jej i stwierdzić ją przede wszystkim w jego odmiennej od ogółu polskiego, a pogłębionej indywidualności artystycznej i odrębnem, mimo otaczającego schematu i szablonu, pojmowaniu i rozumieniu sztuki. Odrębność ta nie nabyta szkołą ani nauką, ale wynikła w pierwszym rzędzie z jego swoistego, głębokiego, artystycznego temperamentu.

Od wczesna sam się artystycznie wyrabiał, własną obserwacją zdobywając to, czego nie mogli mu dać niedorośli do zadania nauczyciele. Wyrabiał się umiłowaniem przyrody, zbliżeniem się bezpośrednio do niej, podpatrywaniem jej i doświadczeniem stosunku zjawisk jej do sposobów wypowiedzenia się malarskiego, prawdą, z jaką transponował je w pomysł i urzeczywistnienie artystyczne. I tak, gdy profesorowie, jak Brodzki, uznawali tylko kopje albo gipsy, on wedle własnego świadectwa, które czytamy w liście jego z Paryża roku 1845, od wczesna szukał w przyrodzie nauki. »Kiedym ja w młodych latach — pisze — mógł się do stajni wyrwać, to zawsze z ołówkiem w ręku. Kilkoletnie przypatrywanie się z żądzą naśladowania obeznało mnie z koniem i z rozmiarem wszelkich przedmiotów, na papier przelewać się mającym«.\*

Skłonności te i artystyczne nawyki sprawiają, że o twórczości jego artystycznej powiedzieć możemy, iż jest samorzutna. W sobie od początków najpierwszych znajdował samodzielność bodźczą, która go odruchowo w kierunku uchwycenia swoistego wyrazu artystycznego zwracała. Indywidualność jego zarysowuje się silna, jednolita i wyrobiona bardzo wczesnie.

Jeśli, idąc za pewnym nałogiem badania wpływów postronnych na daną indywidualność artystyczną, stwierdzić zechcemy w niektórych jego obrazach pewne analogje, jakby ślady wpływów innych indywidualności artystycznych, to równocześnie zauważyć musimy, że Michałowski nie ulegał przypadkowo tym albo innym wpływom drogą zwykłego poddania się słabszej indywidualności mocniejszej, owszem, do rozmaitych form artystycznych zwracał się z świadomego wyboru, a to ku tym wyrazom artystycznym, których zadatek i urzeczywistnienie nosił w sobie, a których wyzwolenie pełniejsze osiągał przez podpatrywanie twórczości bliskich i pokrewnych sobie indywidualności artystycznych.

\* P. Michałowski, Rys życia, str. 92.



PIOTR MICHAŁOWSKI

(Muzeum w Belwederze, Wiedeń)

TARG NA KONIE (ol.)



W najdawniejszych jego pracach napotykamy, powiedzmy, pewne stylizacje, które wskazują, że zainteresowanie się młodego, 16-letniego chłopca Orłowskim, w 14 latach kopującego go, nie było bez chwilowego śladu na wypowiedzenia się jego artystyczne.

W Muzeum Narodowym w tece szkiców napotykamy akwarelę, którą do tych czasów odnieśćby należało:

Grenadier milicji krakowskiej stoi na warcie pod drogowskazem z herbem Krakowa, ku niemu z obłęsnym wyrazem profilu zwraca się żołnierz austriacki, chowający w prawym ręku kajdanki. Typ austriacka, trącający karykaturą, tonacja postaci jego żółtawa żywo przypomina typy Orłowskiego. Szkic ten odnieśćby można do roku 1817, w którym odbywała się lustracja i rewja armii Wolnego miasta Krakowa, a przy której władze reprezentował ojciec artysty, Józef Michałowski, szef wydziału policji i milicji.\* Fakt ten mógł nie zająć blisko młodego chłopca, co wypowiedziało się satyrą polityczną w akwareli.

Z wielkiej jednak ilości prac Michałowskiego, które się nam przesunęły przed oczyma, jest to jedyna, która żywo przypomina Orłowskiego, tak, że możemy śmiało to nazwać stylizacją utworu, a nie wpływem. Poczucie sylwety konia, co zasadnicze, jest u obydwóch wprost odmienne, jeśli ich z sobą zestawimy. U Orłowskiego koń, choćby był w rozpędzie, ujęty bywa gładką, mało zróżnicowaną linią; ruch bardzo cienkich naogół nówek, o płynnej linii, czasem nawet twardo kreślonej, często cyrkowo teatralny; podczas kiedy kształt konia Michałowskiego zda się budowany samym ruchem indywidualizowanym niespokojnie zróżnicowaną linią, wychwyconą żywemu życiu.

Pojęcie karykatury, która u Orłowskiego tak wybitnie występuje i opanowuje zwykły kształt, zaznacza się u obydwóch również zupełnie odmiennie.

Orłowski nadaje typom swoim ogólny szablon charakteru przez brak zróżnicowania linii, indywidualizującej każde zjawisko.

Tę właśnie linię, różnicującą i indywidualizującą każde poszczególne zjawisko, stwierdzamy w wysokim stopniu u Michałowskiego, co świadczy o głębszej jego i wyższej kulturze tak duchowej, jak i artystycznej.

Zestawmy np. rysunek Michałowskiego, przedstawiający ambasadora rosyjskiego Pozzo di Borgo, ze zbioru p. Jagińskiego w Krakowie, o harmonijnie różnicowanej linii, indywidualizowanym ruchu, geście, dyskretnie i wstrzemięźliwie podkreślonym typie i wykwintnej a lekkiej ironji w nastroju, ze szkicem Orłowskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie: Wachtmeister Schnapf 1818, podkreślającym i zgrubiającym ogólnikowo zasadnicze rysy postaci, a zrozumiemy różnicę tych dwu indywidualności.

Z prac Michałowskiego wczesnych, noszących pewne obce ślady, wymienimy ze zbioru hr. Dembińskich w Krakowie akwarelę, przedstawiającą z tyłu widzianego ułana, siedzącego na koniu w galopie. Koń na cienkich nóżkach, łukowo rozpięty, przypomina niektóre sylwety koni Orłowskiego, a może raczej Karola Verneta, które się w ujęciach dalszych Michałowskiego nie powtarzają, bo nawet obce jego poczuciu linii i ruchu, zasadniczo prostemu i bezpośredniemu. W zbiorze tym widzimy pozatem inną akwarelę Michałowskiego, przedstawiającą dylżans z wsiadającymi damami, a przypominającą układem kompozycyjnym, z niejakiemi rozumie się odmianami, i pewną ścisłością, jeśli nie suchością rysunku obraz Karola Verneta: »Les voyageurs anglais«. Malarz ten mógł Michałowskiego zainteresować za pierwszym jego pobytem we Francji, t. j. r. 1830, przed powstaniem, bo późniejszy jego pobyt zdradza zwrot w zupełnie innym kierunku. Przejawy te pewnych podobieństw i stylizacji nie miały zasadniczego wpływu na dalsze kształtowanie się indywidualności Michałowskiego i dla jej rozwoju nie miały zasadniczego znaczenia. Dlatego najsluszniej nazwać się nam zda podobne echa i ślady obcych twórczości »stylizacją«, i to przemijającą.

\* Biblioteka Krakowska, Nr 48. Namysłowski W.: Milicja Wolnego miasta Krakowa 1815—1841, str. 32.



PIOTR MICHAŁOWSKI

DRAGON (rys. ołówkiem)

Z własnego świadectwa Michałowskiego wiemy, że sam szerokiego gestu i ducha artystycznego, bez niechęci i uprzedzenia, a nawet z zainteresowaniem odnosił się do innych indywidualności artystycznych, zwłaszcza do mistrzów dawnych. Zbliżał się do nich, zapoznawał się z nimi poufale, w przekonaniu, że oni mu mogą coś powiedzieć, czegoś nauczyć, pomóc w rozwiązaniu jakiejś technicznej trudności. Świadczą o tem jego szkicowniki. Obrazy, które go zastanawiały, szkicował ołówkiem, badał je, notując i zapisując kolory, tonacje, zestawienie i grę ich w najdrobniejszych szczegółach, zdając sobie sprawę ze sposobu, jakim dane efekta osiągnięte zostały, i użytkowując dane spostrzeżenia w robocie; ale pozostawał zawsze sobą przez własne widzenie i własne ujęcie.

Jeżeli jednak chcielibyśmy doszukać się jakby pchnięcia najbardziej pozytywnego, ustalającego i wyzwalającego najpełniej własne możliwości Michałowskiego, to byłby nim w pierwszym rzędzie Géricault. W chwili przybycia artysty naszego do Paryża Géricault już nie żył, ale tradycji jego pełna była pracownia przyjaciela jego Charleta, do której zawitał, jak widzieliśmy, Michałowski. Że z Francuzów ten artysta najwięcej zainteresował Michałowskiego, mamy niezbite ślady w dwóch kopjach Michałowskiego obrazów Géricaulta. Jedna jemu przypisywana a znajdująca się w Muzeum Narodowym, daje rzecz nawet mniej charakterystyczną. Jest to będący w Louvrze: *Piec do wypalania gipsu* (*Le Four à plâtre*), przedstawiający jakąś szopę, z której wyjeżdża wóz naładowany, a przed domem trzy konie spoczywające i zjadające; kolory i tonacje ciemne, brudne i malowanie olejne widocznie pendzlem ściągające uprzednio położone, mokre farby. Może to być rzecz robiona w Paryżu za pierwszym jego pobylem, może r. 1830.

Druga kopia Géricault, przez Michałowskiego dokonana a nieznaną ogółowi, znajduje się u hr. Stanisławów Szeptyckich w Korczyni. Przedstawia ona wózek dwukolny, zaprzężony w karego konika, uwiązanego do haka u ściany jakiegoś domu. Konik niespokojny grzebie nogą ziemię. Koloryt ciemny, ale w tonacji czystszy daleko i cieplejszy. Obraz ten Géricaulta publikowany jest w *Histoire des Peintres* przez Charles Blanc bez podania posiadacza. Kopia ta, z większym wykonana już rozmachem, pochodzi prawdopodobnie z drugiego jego pobytu w Paryżu w r. 1832, w którym zainteresowanie się artysty naszego malarzem Géricault silnie się ustaliło. Dalsze jednak podobieństwa tych dwu artystów polegają raczej i głównie na wspólnocie zainteresowań zasadniczych i ściągać się mogą do pokrewieństwa tematowego.

Przy bliższym bowiem i dokładniejszym rozpatrzeniu się w dziełach obu indywidualności przekonamy się, że rzeczywiście podobieństwo jest przede wszystkim polegające na czysto zewnętrznym wrażeniu. Jeżeli u Géricault stwierdzić możemy rozpędowy temperament, jeśli ruchy konia pełne ognia i napięcia, to jednak robią one wrażenie jakby zastanowionych na chwilę w owym ruchu, czuje się zewnętrzną pozę na chwilę pokazu zastygłą. Stwarza to do pewnego stopnia silne modelowanie, dokładne w szczegółach, uwzględniające np. nawet w modelu rozmaity kierunek uwłosienia konia, wykończenie i dokładność nie pozostawiające żadnego drgania niespokojnego, zadatkującego jakby dalszy niewypowiedziany ruch, co przeciwnie stwierdzić się da w bujnym rozpętaniu koni Michałowskiego, które nie pozują, ale są sobą na każdą chwilę, które sadzą, skaczą, jak im ochota nakaze chwilowa, bez względu na trwanie momentu i jakby w przyszłość walące.

Zestawmy np. *Oficera Strzelców gwardji*, albo *Kirasjera rannego*, obydwie rzeczy reprezentacyjne Géricault'a. W obydwu da się nam łatwo to zastanowienie momentu zaznaczyć w pewnym, powiedzmy, pokazowym, teatralnym ujęciu, sylwety konia, w pewnym trwaniu pozy. U Michałowskiego czy w *Napoleonie na koniu* (p. Lempickiego w Warszawie wykończony w 1846), czy w *Artylerzyście nawprost pędzącym* (Muzeum Nar. Krak.), czy w rozmaitych hetmańskich konnych kompozycjach, stwierdzamy ruch, drgające, codzienne, bezpośrednie życie, co, rozumie się, łączy się z pewnym niewykończeniem obrazu z pewnym technicznym szerszym traktowaniem. Z tych lat pochodzi i *Targ koński*, będący w Belwederze w Wiedniu, przedstawiający



PIOTR MICHAŁOWSKI

ULAN POLSKI (rys. ołówkiem)  
(Wł. P. Dominika Łempickiego. Warszawa)

w szerokich rzutach niespokojne w ruchach konie, w niczem niepodobne, choć podobne traktujące tematy Géricaulta konie np. na obrazie *Wejście do przystani Adelfi*: spokojnie w swoim pochodzie pozujących. Zestawienie tych dwu indywidualności nie ma na celu zaprzeczenia pewnym wpływom jednego na drugiego, ale ograniczenia ich do więcej tematowej dziedziny. Jakżeż znowu innym jest Michałowski na wykończonej akwarali z Musée Curtius z Lièges, przedstawiającej »pocztyljona« z dwoma zaprzężonymi końmi, daty wcześniejszej, bo z lat może 1834 w Paryżu, a więc czasu podatniejszego wpływowi obcemu; a jednak choć konie stoją, odpo-

czywają, to w ruchu tym żyją, nie pozują, drgają jakby spokojnem krążeniem krwi pod skórą, wydobytem prześwietlającą, szeroką, a lekką rzutem akwarelową farbą.

Jednym więc ze szczegółów różniących przedewszystkiem Michałowskiego od Francuzów współczesnych mu, to jego prostota wobec ich pewnej sztuczności. Słusznie mówi Guido Chmarzyński w swoim artykule\* że Michałowski »lepiej od Francuzów czuje konia... artysta francuski zawsze stylizuje konia... Michałowski przedstawia rzeczy, jak je widzi... ten moment absolutny pozwala nam mówić o Michałowskim jako o artyście polskim...« Twierdzenia te możemy jeszcze uzupełnić dalszemi spostrzeżeniami zasadniczych różnic. Jednym właśnie z szczegółów różniących ponadto Michałowskiego od Francuzów, to przedewszystkiem silny anegdotalizm, motywujący przedmiot w obrazie, który u Michałowskiego ograniczony do minimum. Jego nie anegdota przedmiotu zajmuje, ale samo zjawisko życia.

Rozumie się, że Michałowski więcej jest zrośnięty z całą plejadą batalistów francuskich, jak z krajowymi malarzami, ale właśnie swoją prostotą i tym brakiem anegdoty odbija od Géricaulta, Charleta, Swebach Desfontain'a, Horacego Vernéta i innych, a nawet od romantyka kolorysty, ale symbolisty Delacroix, którego rozmach i rzut także zespała się ściśle z motywowaniem tematem.

Z tym ostatnim łączyłaby go jedna pewna wspólnota zaciemnionego kolorytu i różnicowania barwy jej własnymi tonami. Ale o wpływie, jak niektórzy mniemać się zdają, mowy też być nie może. Obcy naszemu artyście, nawskroś malarskiemu temperamentowi, jego symbolizm i wzmiankowany anegdotalizm wkradający się w tematy malarskie. Gdyby go były łączyły z Delacroix pewne afinicje czy sympatje artystyczne, nie byłby Michałowski w roku 1846 t.j. w roku już ustalonego znaczenia Delacroix, który podówczas był zarówno przedmiotem wielkich honorów jak i zacieklej napaści, pisał z Paryża: »Francuzom coraz bardziej schodzi na prawdziwem uczuciu piękności i prawdy. A ileż to w złocistym Wersalu mieści się brzydkich, niepoprawnych obrazów?« Gdyby go był uderzył w mierze tak silnej, że byłby jakiś na jego twórczości ślad pozostawił, to nie wstrzymałby się od pewnej o nim wzmianki. Natomiast techniki innych, dawniejszych artystów zwróciły jego uwagę i obserwację w dobie dojrzewanego jego artystycznego.

Jest nim przedewszystkiem szeroki, w pełni renesansowy Velasquez. Już w roku 1838 z Wiednia pisze: »Godzina przebyta w podziwianiu dwóch portretów Van Dycka, a zwłaszcza widok nieporównanego portretu Velasqueza oświeciły mię w stosunku wielu trudności!«\*\*

Wrażenie to trwa dalej, jak to widzimy z listu z Amsterdamu 1846\*\*\*, w którym z zachwytem wyrażając się o szkole Holenderskiej mówi, że »Velasquez, którego tu jest kilka obrazów, zbliża się także do tej szkoły przez naiwność i wzniosłą prostotę pędzla«. Z Holendrów wówczas zwraca głównie uwagę jego obraz Pottera, o którym pisze: »znalazłem rozwiązanie prawie wszystkich trudności, które wykonanie zwierząt wielkości naturalnej przedstawiać może. Jest to śmiały, szeroki sposób oddawania szczegółów bez ujmy całego efektu. Nikt tak nie pojmował natury jak on — tej się odtąd będę trzymał wskazówki«.

Tutaj więc u Pottera raczej, jak u jakiegokolwiek artysty francuskiego zaczerpnął bodźca do tkwiącego w nim samym szerokiego rozmachu pędzla lat ostatnich dziewięciu.

Velasquez i jego prostota pędzla, przemawiająca do wrodzonej artystycznej prostoty Michałowskiego, przyczyniły się i do świetlanego i barwnego rozświetlenia portretów i studjów naszego artysty tej ostatniej epoki jego działalności. W technice zdaje się podówczas stosować sposób malowania Velasqueza jego doby ostatniej, nakładając farby bardzo cienką warstwą na płótno, tak że osnowa jego często z pod malowania się uwydatnia.

\* Kurjer Poznański 9. I. 1928. Piotr Michałowski Francja i Polska.

\*\* P. Michałowski. Rys Życia str. 91

\*\*\* Ibid str. 95.



PIOTR MICHAŁOWSKI

UŁAN NA KONIU (rys. ołówkiem)  
(Wł. P. Dominika Łempickiego, Warszawa)

A jednak powrócić nam wypada do twierdzenia początkowego, że Michałowski więcej jak jakikolwiek z innych artystów od początku nosił w sobie bogate i mocno zróżnicowane możliwości ewolucyjnego rozwoju coraz świeższego i nowszego. W postępie i szukaniu coraz nowych sposobów tak w przyrodzie jak i w technikach innych mistrzów nie ustawał. Ale źródłem nauki dla niego najpewniejszym, najsuggestywniejszym była przyroda, a w niej ustosunkowanie się zjawisk formy i światła. I właśnie to ocenianie zjawiska zaobserwowanego jako obrazu gotowego, i światła jako głównego czynnika w nim, stawia go jako wczesnego przodownika Impresjonistów. Zdaje się, że to jeden z nich zdaje się pisać piórem Michałowskiego w r. 1845 z Paryża: »nic tak masowania nie nauczy jak słońce«.

Liczne słoneczne studja jego typów wiejskich, rzucone czystymi plamami barwnymi i (w szkicowniku Jazłowieckim) szkicowane w słońcu siwosze o niebieskich refleksach zdają się być pierwszymi wyrazami impresjonizmu.

W dalszym jednak rozwoju i w późniejszej jego twórczości pozwolę sobie zaobserwować i stwierdzić, że jego ujęcie formy szerokimi płaszczyznami tonowanymi tych samych barw, jak to widzimy w niektórych typach działów jego, jakby uderzeniami pędzla kute, późniejsze zjawiskowe niemal konie, śmiało przenieśćby można między niektóre ujęcia zjawisk expressjonistycznych, nietylko bowiem wypowiadał pędzlem schwycone wrażenie zewnętrzne, ale je widzeniem swoistem, jakąś zjawą w sobie przetwarzał.

To też słusznie można Michałowskiego nazwać poprzednikiem rewolucyjnych form w sztuce, i może nietylko u nas. Przypomnijmy sobie bowiem, że pierwsze impresjonistyczne ujęcie formy, polegające na pochyceniu zjawiska w słońcu odpowiednią plamą, pojawia się na płótnie we Francji u Maneta w latach około 1860 pod wpływem również Velasqueza i Goyi, gdy naszego artysty już nie stało, i że w spóczesnych zachodnich twórczościach nie odnajdujemy żadnego z artystów o takim szerokim operowaniu plamą i stosowaniu słońca jako współczynnika malarskiego, warunkującego łamanie się barw, jak to stwierdzić możemy w ujęciu Michałowskiego, co silnie w szkicownikach jego się przedewszystkiem znaczy.

Ciekawe zagadnienie przedstawia dla nas również stopień jego wpływu na kształtowanie się innych indywidualności artystycznych. Ustalić możemy nieprzecznym twierdzeniem, że wpływ jego pozytywniejsze wywarł ślady we Francji jak w Polsce. Z świadectw wyżej przytoczonych widzieliśmy, że mistrz Charlet zupełnie chętnie korzystał z form poddawanych mu przez Michałowskiego. Z listu jego z 1835 wiemy, jak już wyżej wspomnieliśmy, że w trudnościach technicznych ratował kolegę Canona. Z świadectw córki, że Rosa Bonheur uwielbiająca jego »geniusz«, jak malarstwo jego oceniała, przyznawała, że prócz studjów z natury najwięcej »studjowała konie Michałowskiego jako najdoskonalsze« \*. Typy niektórych jej też koni wskazują wyraźnie na to źródło wpływu.

Wiemy, że pozatem zdarzały się plagiaty Michałowskiego między artystami francuskimi, albo bardzo ściśle naśladownictwa, łudząco przypominające naszego artystę. Przykład taki, zresztą bardzo ciekawy, nasuwa się nam w czterech fototypiach François Hyppolite Lalaisse, malarza litografa (1812—1884), ucznia Charleta, a więc kolegi Michałowskiego; ryciny te są własnością Gabinetu Historji Sztuki przy Uniwersytecie Jagiellońskim, a przedstawiają piątkę koni mniej albo więcej widocznych w rozmaitych momentach:

1. Wyprowadzaną ze stajni przez furmana.
2. Cztery z nich ubierane do zaprzęgu.
3. W podskokach, popędzane z tyłu przez chłopca.
4. Trójka i para koni zrywająca się z uwięzi po obu stronach pola; z lewej za niemi widna głowa chłopca w czapce i batem w ręku.

Konie te w rozmaitych pozach i podskokach choć pokrewne koniom Géricault'a, więcej skłaniają się do formy Michałowskiego i łudząco przypominają jego potężne o szerokich pierśsiach i mocnych wiązaniach rumaki. Na załączonej rycinie str. 320 koń z prawej w przechyleniu głowy w kierunku przeciwnym biegowi ma zwykłą prostotę Michałowskiego, gdy ruch ten u Francuzów nabiera tak u Géricaulta jak u Delacroix pozy sztucznej i teatralnej.

Doskonałe te fototypy podpisane przez artystę a będące reprodukcją tęgich akwareli, zdradzają również szersze uderzenie pędzla i pewną alternację tonowaną barw, tak zwykłych w przepysznych akwarelach Michałowskiego. A i chłop w wysokiej czapie nie jest typem spotykanym w obrazach współczesnych francuskich. Wszystkie te cechy i znamiona każą nam

\* P. Michałowski. Rys Życia, str. 66.



DYLIZANSE (ol.)

PIOTR MICHAŁOWSKI



wnioskować, że są to, jeśli nie kopie, to w każdym razie obrazy bardzo ściśle wzorowane na Michałowskim.

W Polsce wpływ jego nieznaczny. Wytłómaczyć sobie zjawisko to możemy wielorakimi przyczynami. Przedewszystkiem nieprzygotowaniem społeczeństwa dostatecznym do oceniania i rozumienia odmiennych form plastycznych od dawnych utartych, brakiem oswojenia przez zetknięcie z żywymi, kształtującymi się współczesnymi formami artystycznymi zagranicą. Wreszcie może niektórzy, przez brak obiektywnego sądu artystycznego niedostatecznie zorientowani, brali go za genialnego amatora, a nie za majstra w całym pełnym tego słowa znaczeniu, jakim go uznaje dzisiejsze pokolenie, jemu bliższe niż współczesne środowisko.

Jeśli który z malarzy mógł być tradycją do niego się nawiązać, to równy jemu Krako-



PIOTR MICHAŁOWSKI

STUDIUM GŁOWY STAREGO WIEŚNIAKA (ol.)  
(Muzeum Narodowe w Krakowie)



PIOTR MICHAŁOWSKI

(Muzeum Narodowe w Krakowie)

PRZEJŚCIE ARTYLERJI PRZEZ WODĘ (ol.)

wianin Juliusz Kossak, ale to tylko we wcześniejszej swojej twórczości, gdy ujęcie sylwety konia jego nie było jeszcze gładką i płynną linią wypieszczone, ale linja ta łamała się i szarpała w podobnym masowaniu i rozpędzie ruchu jak u Michałowskiego.

Nie możemy też pominąć serdecznego przyjaciela naszego artysty, Maksymiljana Oborskiego, malarza amatora, którego liczne szkice koni i obrazy zebrane w Mielcu, mimo pewnych niedostatków świadczą o wpływie i wskazówkach Michałowskiego.

Jeśli współczesne jemu społeczeństwo niedostatecznie albo zupełnie nie doceniało wagi jego talentu i zjawiska, to następne pokolenie, choćby początkowo podświadomie, rozumiało jego ważne stanowisko i jego znaczenie dla sztuki polskiej. Nie brak go więc było na żadnej retrospektywnej wystawie, począwszy od lwowskiej w 1894, czy warszawskiej w 1898 i na szeregu retrospektywnych wystaw krakowskich i paryskich. W 1925 r. poświęcono mu w Krakowie w Związku Plastyków specjalną wystawę Jubileuszową. Przyznać więc musimy, że właściwie dopiero współczesne rozumienie sztuki znalazło właściwą w sobie dla niego ocenę.

Michałowskiego nazwaliśmy słusznie impresjonistą i poprzednikiem ruchu tego na wiele lat przed właściwym ukształtowaniem się jego; to też zdaje się prostem, że zestawimy go i zwiążemy wspólnotą wyczucia i chwytania zjawy konia z jednym z pierwszych u nas impresjonistów, a miłośnikiem konia, Józefem Chełmońskim. Wspólne im było źródło, boć Chełmoński również kształcił się w Paryżu, a jednak rozmach *Czwórki* jego, różnicowany jej nie-spokojny kształt i ruch każą nam wnioskować, że twórczość Michałowskiego nie musiała mu być obcą, a wspólny temperament polski.

Spuścizna Piotra Michałowskiego przedstawia, wbrew utartemu mniemaniu o wyłączności



PIOTR MICHAŁOWSKI

SZWED NA KONIU (ol.)

(Wł. hr. Róży Michałowskiej, Krzysztoporzyce)

konia u niego, bardzo bogatą różnorodność rodzajów. — Rozumie się, że rysuje i maluje przede wszystkim konia. W spoczynku i ruchu — w uspokojonym jego pochodzie i w temperamentowym rozpędzie, z wydobyciem szczegółów stanowiących zasadniczą jego cechę. Podpatruje i śledzi go nawet w jego odruchach — aby go lepiej zrozumieć i odczuć w jego mechanice ruchu — rysuje i szkicuje sploty ścięgien i budowę mięśni podskórną, jak świadczą rysunki znajdujące się w zbiorze p. Macieja Wentzla w Krakowie. Potężną też ilość zostawił scen, w której koń odgrywa główną rolę, stworzył cały szereg postaci konnych, rozmaitych w ruchu, rysowanych i malowanych dla samegoż jego notowania.

Przesuwają się więc przed naszymi oczami pojedyncze konne studja i obrazy: Ułani polscy z lat około 1827 i późniejsi francuscy kirasjerzy, strzelcy, grenadierzy po roku 1832. Z czasów tych pochodzi szereg postaci rycerskich, szlacheckich i hetmańskich, konnych. Obok nich studja wojskowych rozmaitych typów świadczą o jego bardzo żywym zainteresowaniu wojennem rzemiosłem. Pojedyncze studja i obrazy nabierają celowego ruchu i życia, gdy je zestawimy w kompozycyjne sceny. Koń i człowiek, ściśle związani z sobą i od siebie zależni,



PIOTR MICHAŁOWSKI

(Muzeum w Katowicach)

AMAZONKA (ol.)

stają się bohaterami całego szeregu dzieł. Mnożą się sceny utarczek bitewnych, jak między innymi ilustr. str. 298 z obrazu malowanego sepją, własność mjra Teslara w Paryżu, zaprzęgów artyleryjskich w rozmaitych momentach, jak *Przejście przez wodę* (Muz. Nar. Krak. 69 cm. × 89,5) i szkice ołówkowe do tegoż obrazu ze zbioru klasztoru w Jazłowcu, a zwłaszcza tylokrotnie rysowana i malowana w licznych szkicach z rozmaitem oddaniem jej stadjów, pełnych napięcia ruchu i barwy, *Bitwa w wąwozie Samosierry*, w których zgrupowanie plam barwnych rzuconych świadomie, plam ciemnych podkreślonych często żółtawymi błyskami, wytapia kształt i ruch, nadaje pęd i kotłowanie się konnemu tłumowi i masie wydobywającej się z bitewnego chaosu. Są i spokojniejsze, pogodniejsze sceny targów końskich, jak w Mościskach z lat 1840-ych (zbiór p. Jagińskiej) i późniejszy z lat około 1846 *Targ koński* znajdujący się w Belwederze w Wiedniu.

Barwne i żywe choć więcej oficjalne wrażenie jako kompozycja dają nam szeregi rozmaitych ćwiczeń i przeglądów wojskowych, rozumie się kawalerji o mundurach najbardziej barwnych, z tych załączamy tu: obraz *Błękitni Huzarzy* (strona 701) znajdujący się



PIOTR MICHAŁOWSKI      PORTRET WOJEWODY ANTONIEGO OSTROWSKIEGO (ol.)  
(Wł. hr. Róży Michałowskiej. Krzysztoporzycze)

również w Belwederze w Wiedniu. Kilka podobnych, i przedstawiających wojsko polskie, posiada Muz. Nar. Krak. Cała jednak jego maestria pierwszorzędnego akwarelisty w traktowaniu tych scen występuje w obrazie *Błękitni Huzarzy*, akwareli będącej własnością p. Konstantowej Jagnińskiej w Krakowie. Układ grup swobodny, przejrzysty, pełen powietrza. Konie w ruchach żywe i z prostotą powściągliwą ujęte. Błękitne mundury, rzucane dużymi plamami, wydobyte farbą czystą, dającymi wrażenie szerokiego pysznego modelunku, podkreślonego tu i tam przeglądającym papierem. Rzecz to jedna z dzielniejszych, tak pod względem świetnej, zwartej kompozycji, jak operowaniem masującą plamą barwną, prześwietloną i czystą. Jednym słowem rzecz zupełnie dzisiejsza.

Bogato bardzo rozwinął też Michałowski, i interesująco, motyw rozmaitych dyliżansów, pojazdów zaprzężonych, najczęściej w czwórki. Toczą się i pędzą jakby w pochwyconym ruchu, w powietrzu, które prześwietla barwy zdobywane zdecydowanymi, czystymi i do dziś bardzo świeżymi akwarelowymi farbami. Zestawienie kolorów wydobyte z ogromnym poczu-



PIOTR MICHAŁOWSKI      PORTRET CÓRKI ARTYSTY, PÓŹNIEJSZEJ SIOSTRY  
CELINY  
(Klasztor SS. Niepokal, Pocz. w Jazłowiec)

ciem ich walorów i dopełnień się wzajemnych, delikatne w tonie, to w natężeniu mocne, niektóre kładzione na wilgotno, inne plamy na sucho, szerokim rzutem, zaciągają kształt zarysowany jednotonną farbą lokalną, inne dotknięciem czystym dają tony refleksowe.

Najpiękniejsze i najlepiej zachowane obrazy rozmaitych omnibusów i dylżansów, akwarelowych, świeżych barwą, znajdują się w zbiorze p. Jagińskiej i p. Antoniego Mańkowskiego w Krakowie i w Muzeum Narod. Krak.

Motyw koni ciężkich, normandzkich, perszeronów, ciągnących wozy ładowne, dał również Michałowskiemu sposobność do stworzenia całego szeregu szkiców i obrazów, tak akwarelowych jak i olejnych. W tych ostatnich zestroszenie barw o tonacjach ciemniejszych. W soczystych kolorach szafiru, przełamanej zieleni, bronzu i tonu żółtawego, z wydobyciem jakiegoś szczegółu tu i tam puzzolą, dają głębokie, świeże, a poważne i oryginalne efekta, o zestroszeniu zimnych a głębokich tonów. Sylwety koni, wyrażające napięcie wysiłku całej postaci, czy sylwety człowiecze znaczone są jakgdyby jednym ciągiem pociągnięciem pędzla szerokiego, rzutem jednym modelującego szczegółu całości. Z obrazów tych kilka z lat około 1846-ych mamy w Muzeum Narodowym w Krakowie i u p. Antoniego Mańkowskiego.



PIOTR MICHAŁOWSKI

CHŁOPAK NA KONIU (BLUE BOY) (ol.)  
(Muzeum w Katowicach)

Licznym też, a do niedawna mało znanym okazał się zasób jego portretów, szkiców portretowych i studjów. Portretował rodzinę, znajomych i przyjaciół, olejno i akwarelą. Zauważyliśmy wyżej, że wcześniejsze są więcej szczegółowe w ujęciu. Najdawniejsze z lat 1830-ych, gładkie i drobiazgowo w modelunku i wykonaniu szczegółów, przypominają tradycje XVIII-wieczne. Z tych czasów pochodziłby *Portret wojewody Antoniego Ostrowskiego* (105×82,5 cm) w zbiorach hr. Michałowskich w Krzysztoporzycach (str. 316).

Około lat 1835–1838 modelunek portretu różnicuje się płaszczyznami plam barwnych; koloryt przyciemniony w tonach brunatnych, twarz tonowanymi plamami rozjaśniona; typem tego znakomity portret mężczyzny nr. 135390 w Muzeum Narodowym w Krakowie i o mniejszym różnicowaniu plam *Portret mężczyzny* w zbiorze klasztoru Jazłowieckiego Zgrom. SS. Niepokal. Pocz., którego oczy realistycznie ujęte zdają się promienieć wchłonięciem światłem,



PIOTR MICHAŁOWSKI

MŁODA DAMA NA KONIU (ol.)  
(Muzeum Narodowe w Krakowie)

co osiągnął artysta mistrzowsko przez zaciągnięcie oczu umbrą zieloną. Do czasu tego zaliczyćby można niektóre typy dziadów siedzących, nr. 121361 i nr. 1102 w Muz. Nar. Krak.

W latach 1840 i następnych, jak zaznaczyliśmy już wyżej, forma jego się zmienia, modelunek szerzej się kroi skutkiem mniej akcentowanego światłocienia, szczegóły twarzy się masują, koloryt Velasquezowsko się rozjaśnia i silniej zabarwia. Jako podkładu używa wówczas Michałowski sjenny palonej, albo w jaśniejszych czerwieńszej puzzoli. W operowaniu płamą stwierdzamy pewną alternację dotknięć pędzlem z dłuższymi i ciąglejszymi jego pociągnięciami. Oczy znaczą się przeważnie ciemnymi, nieprześwietlonymi plamami. Z tego czasu pochodzi prześliczny portrecik córki (późniejszej S. Celiny) w wieku dziecięcym z lat około 1843, ze zbioru Jazłowieckiego (str. 317). Jasny koloryt twarzyczki, szeroki modelunek delikatnymi różnicowany plamami, ciemne oczy i włosy i czerwona kokarda, szeroki rzut pędzla, wszystko





FRANÇOIS HYPOLITE LALASSE

KONIE WYPĘDZONE ZE STAJNI PRZEZ FURMANA (akwarela)

stwarza w typie Velasquezowskim barwną zdecydowaną zjawę. Do tego rodzaju odnieść możemy *Portret mężczyzny w białym kofnierzu* ze zbioru Jazłowieckiego, szereg pięciu głów żydowskich, *Portret fantastycznego kardynała* i *Głowa chłopca* w Muzeum Narodowym Krakowskim.

Obrazy doby ostatniej coraz szerzej traktowane, uderzenie pędzla w przyspieszonym tempie staje się od jednego zamachu ciąglejsze, coraz energiczniej i ogólniej masując szczegóły całości.

Następstwem tego rozmachu sylweta konia w obrazie potężnieje, a choć wyrosła z modelu arabskiego a linja jego zachowała wdzięk ruchu, tak zrosły z tą rasą, to kształt jego w następstwie rozpędzenia się pędzla olbrzymieje tak, że staje się jakimś ciężkim, zjawiskowym rumakiem, choć model był arabem, imieniem np. Beniszar\*, jak w obrazie olejnym Napoleona na koniu w pędzie, będącym własnością p. Dominika Łempickiego w Warszawie. Obraz ten, pełen groźnego nastroju, jest ostatecznym i silnym wyrazem syntetycznym całego szeregu licznych szkiców tej postaci. Wykończony został, jak widzimy z listu, roku 1846. Postać Napoleona, groźna, zagadkowemi, ciemnymi oczami patrząca przed siebie, zda się rozpiierać ramy obrazu i wychylać się z ciemni obrazu w przestrzeń (200 × 260 cm.).

Postać Napoleona szczególnie wzbudzała w Michałowskim zainteresowanie. To też niema większego zbioru, któryby nie posiadał jego szkiców napoleońskich ołówkiem, piórem, farbą olejną czy akwarelą wykonanych, albo większej, wykończonej kompozycji, przedstawiającej go pędzącego na koniu i rzucającego za siebie prawą wyciągniętą ręką rozkaz i wezwanie. Inne stawia go w spokoju, przeglądającego w ordynku czekające wojsko. Wyczuwa się też w Michałowskim jednego z entuzjastycznych piewców barwnej epepei napoleońskiej.

\* Piotr Michałowski, str. 99.



PIOTR MICHAŁOWSKI

(Muzeum w Katowicach)

KONIE (akwarela)

Z epoki tej lat 1846 i późniejszych pochodzi i konny, olejny *Portret córki* (prawdopodobnie), p. Łempickiej, w Muzeum Śląskiem w Katowicach (69×49·5), *Blue Boy* olejny (76·2×59·8) o szerokiej fakturze, i *Konie*, akwarela (24·7×37·7) z tego samego zbioru. Do nich zaliczyć możemy *Szweda na koniu*, olejny obraz ks. Michałowskich z Krzysztoporzyc (53×43·5 cm.).

Z lat około 1838—1846 mamy do zanotowania ciekawy i swoisty rodzajem tematowym u Michałowskiego liczny zastęp rozmaitych typów »bab«, a zwłaszcza »dziadów«, z brodą i bez brody, z wąsami, siwych, szpakowatych, o typach polskich, ruskich, obcych (Muzeum Narod. krak.).

Wśród licznych Michałowskiego dzieł, poza epizodami bitewnymi, scenami dyliżansowemi, przeglądami wojsk, jarmarkami, które są prychwyceniem albo odtworzeniem scen o nastroju mało anegdotycznym, niewiele spotykamy właściwej kompozycji w ścisłym tego słowa znaczeniu. To też słuszenie nam zwrócić uwagę na obraz, będący w posiadaniu p. Antoniego Mańkowskiego w Krakowie, a przedstawiający *Don Kichota i Sancho Panchę*, z lat około 1837, traktowany w tonacji ciemnej z uwydatnieniem charakterystycznym obok ascetycznego Don Kichota typu kontrastowego Sancho Panchy, nie bez dramatycznego humoru. Pewne wydłużenie postaci Don Kichota przypomina podobną stylizację *Don Rodriga Delacroix*, co jednak wydobyte raczej typem utartym tej postaci, jaki się w wyobraźni ogółu wytworzył, jak możliwością jakiejś reminiscencji. Kompozycyjn timerównież ujęty jest obraz przedstawiający konia stojącego dęba i przytrzymywanego przez rycerza w zbroji, na tle renesansowych baszt zamku i ciągnącego pochty rycerskiego, ze zbioru książąt Sapiehów w Krasicy. Główny wyraz obrazu skupia się na rycerzu (jak zapiska objaśnia, stróż krasicyński, w zbroji hetmana Jabłonowskiego) i na rumaku karym, którego model nosił imię Dzedran. W obrazie unosi się



PIOTR MICHAŁOWSKI

(Wł. hr. Oborskiej, Mielec)

KRAJOBRAZ (akwarela)

nastrój jakiejś rycerskiej legendy i przygody. Kolorystycznie rzecz przejrzysta i jasna. (Rozmiar  $54 \times 66,5$  cm.).

Rzadkie, a właściwie prawie dotąd niespotykane, są jego pejzaże. W Muzeum Narod. krak. mamy ulicę wiejską bez właściwego tła pejzażowego. W szkicownikach Jazłowieckich mamy kilka pejzaży rysowanych i podkolorowanych akwarelą, z podróży r. 1825, szkice akwarelowe domu w Krzysztoporzycach, pracy w polu i t. d. W Muzeum Narod. w Warszawie studjum akwarelowe drzew. nr. 46968, ale najbardziej interesujący pejzaż akwarelowy ze zbioru hr. Oborskich w Mielcu str. 322, w żywych utrzymanych barwach, a przedstawiający niechybnie, jak z autopsji wnioskować można, jeden z wąwozów falistej okolicy najbliższego otoczenia dworu w Krzysztoporzycach. Rzecz szeroko traktowana — krowy i koza lekko rzucone, jakby prześwietlone rozpylonem światłem (rozmiar  $32,5 \times 50,6$ ).

Postać człowieka jako sama w sobie mniej go interesowała, to też ciekawym będzie stwierdzenie, że na wielką ilość zbiorów, które nam się przed oczy przesunęły, a których inwentaryzacja przygotowana, znaleźliśmy tylko jeden akt męski (rys. ołówkiem,  $38,5 \times 24,7$  cm.), w zbiorze p. Macieja Wentzla w Krakowie, z czasów raczej początkowych.

Michałowski posługiwał się wszystkimi technikami rysunkowymi i malarskimi, prócz nigdzie niespotykanego pastelu.

Rysował i szkicował ołówkiem, kredką i piórem. Malował akwarelą, sepią i olejno, bawił się i litografią, wedle zwyczaju ówczesnego francuskiego, ale dotąd nie znaleźliśmy z nich ani jednej.

Styl szkicu i rysunku wynikał z fazy rozwojowej artysty. Dawniejsze jego rysunki z roku np. 1825, drobnymi znaczone kreskami, nabierają w miarę czasu coraz szerszego rozmachu. Rysunki z lat 1827 i 1830, o zdecydowanych równoległych rzutach, łamiącej się linii i kątowato określonym kształcie (jak *Ufani*, str. 307 i 309), ulegają z czasem zmianie w kierunku jeszcze szer-



PIOTR MICHAŁOWSKI

(Muzeum Narodowe w Warszawie)

GRUPA DRZEW (akwarela)

szego ujęcia kształtu. Im później, po latach 1840-ych, tem linja bardziej znaczy się łukiem zaokrągla-jącym. Niekiedy szkic jego nie daje nawet kształtu konturem zamkniętego, ale sylwetę, zna-czoną tylko biegiem gnącej się linji, a oddającej ruch. Tę interesującą ewolucję linji uwydatnia szereg szkiców na 21 kartach, oprawionych w album i złożonych w Muzeum Narod. krak. z daru p. Fr. Biesiadeckiego.

Ta sama dążność uogólniania znaczy się w masowaniu plam i modelowaniu coraz szer-szem, z pominięciem szczegółów a podkreśleniem sylwety, ruchu, barwy tak w obrazach akwa-relowych, jak i olejnych, któreśmy już pod tym względem wyżej rozpatrywali. Kontrast ten występuje jeszcze może silniej w rzeczach malowanych sepią, które u niego szczególnego na-bierają życia. Zestawmy np. *Szweda dosiadającego konia* (28 × 26 cm.) ze zbioru p. Macieja Wentzla, w którym światłocien wydobyty kątowato zakreślonymi, szerokimi płaszczyznami, z *Utarcką* sepiową (własnością p. majora Teslara z Paryża), w której kształty określone łuko-wemi linjami, a ruch wydobyty najogólniejszemi, gnącemi się rzutami, pomijającemi, a raczej zgarniającemi i masującemi szczegóły.

Zdamy sobie sprawę z całej rozpiętości ewolucyjnej traktowania linji i plamy przez na-szego artystę, jeśli zestawimy szkice Ułanów, o linji kątowatej i łamanej, akwarelę z pocztyljo-nem i końmi, w której kształt określony linją spokojną i zwartą a częstotliwą plamą, z końmi w *Targu* z galerji wiedeńskiej, albo *Koźmi*, *Blue Boyem* i *Amazonką* z Muzeum katowickiego i *Czwórką* w powietrzu rozpędzoną czasów późniejszych, gdy w namiętym uogólnianiu jednym zamachem łukowej linji i zwartej, jednostajnej, szerokiej plamy i pociągnięciem długiem pendzla nakreśla i znaczy sylwety i kształty.

Koloryt Michałowskiego i zestawienie barw ulegają także wyraźnym przemianom, a raczej zdradzają pewne upodobania czasowe w ich zestrojeniu. We wszystkich uwydatnia się jego silne wycucie dopełnień i walorów barwy. We wcześniejszych, olejnych, przeważają kolory brunatne, często w rozmaitem zestawianiu tonowaniu. Rzadko używa asfaltu. Akwarela, zdra-

dzająca równocześnie podobne barw upodobania, zawsze więcej się rozjaśnia i pogodnieje przejrzystym zestrojem innych barw. Późniejsze ciemne zestawienia farb olejnych podkreślone gdzieś barwą żółtą albo czerwawą.

Lata około 1840 i 1846 przynoszą nam, obok zwykłych, ogólnych zestawień barw, zdecydowane zestroje barwy czarnej, czerwonej i białej, jak to widzimy na portreciku dziecinnym córki i konnych portretach córek (Muzeum w Katowicach, zbiór p. Jagińskiej i Muz. Narod. krak.). Obok tego zestrzaja równocześnie zdecydowane kolory błękitu i szafiru w rozmaitych tonacjach w zestawieniu z żółtawym (*Blue Boy*), ciemno zgniawym, podkreślonym innymi ciemnymi, kolorami tonowanymi (konie juczne i pociągowe w Muzeum Narod. krak.). Barwy te w akwarelach współczesnych ulegają znów transpozycji rozjaśniającej i przeświecającej, jak to widzimy na całym szeregu podobnych scen, tą techniką traktowanych. Michałowski miewa zestroje zimnych stonowań tak olejnych, jak i akwarelowych i zestawienia ciepłe, rozświetlone i, jak widzieliśmy, jaskrawo kontrastowe.

Niebo naogół nie przedstawia dla Michałowskiego pola do studjów szczególnych. Chmury najczęściej znaczą w szarych, ukośnych smugach z przeświecającymi pasami różowawymi albo błękitnymi.

Michałowski jako kolorysta jest równie jak i rysownik żywy i tęgi, a szukający nowych zagadnień rozwiązań, jak to widzieliśmy w zupełnie impresjonistycznych studjach w słońcu — to też musimy powrócić do miana pierwszego naszego impresjonisty, któreśmy uprzednio mu przyznali.

Z zestawień tych odnosimy wrażenie i przekonanie, że Michałowski w uświadomieniu rysunkowym i opanowaniu plamy malarskiej, najprościej oddający kształt i barwę, dąży do jaknajlakoniczniejszego i jaknajbezpośredniejszego wydobycia istoty zjawiska i to jaknajjednostajnymi i najprostszymi wyrazami malarskimi.

Jak go nie interesuje fabuła i anegdota zjawiska w malarstwie, a tylko jego istota i prawda jego życiowa, tak po analizie początkowej szczegółów, dokładnej i bliskiej, interesuje go ich synteza, wyrażona rozmachem linii i szerokością plamy. W pojmowaniu tych dwu wyrazów ujęcia zjawisk leży niechybnie zagadka braku oficjalnie wykończonych arcydzieł, drobiazgowo się szczegółowujących, jakichby pożąдали oficjalni i specjaliści amatorzy.

Jego zajmuje prawda istotna życia i zjawy i zdobywanie jej syntezy jaknajmiej prosto i bezpośrednio, w wyrazie malarskim wyłuszczana: w tem też tkwi istota indywidualności bezsprzecznie wielkiego i genialnego polskiego artysty.

HELENA d'ABANCOURT DE FRANQUEVILLE