



WITOLD PRUSZKOWSKI PORTRAIT WŁASNY (ol.)
(Wł. pp. Fedorowiczowie, Lwów)

WITOLD PRUSZKOWSKI

1846—1896

JEDEN z najbardziej samotnych malarzy polskich, artysta, którego poziom talentu był zakrojony na europejską miarę, dziwnym zbiegiem okoliczności został prawie że zapomniany. Wśród licznych ocen, pojawiających się w piśmiennictwie naszym, brak dotychczas monografii poświęconej twórczości Witolda Pruszkowskiego. Całość *oeuvre'u* artysty nie jest jeszcze zebrana; bez skutku pozostały narazie poszukiwania moje w kierunku odnalezienia jego pamiątnika, który rzekomo miał pozostać w szpitalu w Budapeszcie, gdzie artysta umarł roku 1896. Toteż badania moje nie idą po linii zobrazowania całości twórczości Pruszkowskiego, na co zresztą nie pozwoliłyby ramy niniejszego wydawnictwa. Należy je raczej uważać za rodzaj studjum estetyczno-psychologicznego, opartego na znajomości najlepszych dzieł Pruszkowskiego, znajdujących się w przeważającej mierze w zbiorach lwowskich. To pozwala mi w zupełności scharakteryzować typ plastyczny artysty, rodzaj jego wyobraźni twórczej, oraz doniosłe znaczenie jego sztuki.

Życie Pruszkowskiego mieści się w okresie, kiedy w całej Europie trzy główne prądy krzyżowały się ze sobą. Działali jeszcze wielcy przedstawiciele romantyzmu w malarstwie, a obok nich wywalczał sobie miejsce naturalizm, zmierzający do obiektywnego oddania świata widzianego, czyli ogólnie znany kierunek realistyczny. Realizm wszakże był dzieckiem tej epoki, która słyszała głoszoną filozofję pozytywistyczną Comte'a. Wyznawcy jej byli nastawieni pozytywnie, trzeźwo, epicznie, a nie lirycznie. Taine i Zola — główny kodyfikator naturalizmu — z poza muru obiektywizmu rzadko dopuszczali do introspekcji. Celem ich było trzeźwe przedstawienie współczesnego życia, jako dokumentów ludzkich. Człowiek był tylko takim samym produktem, jak każda inna rzecz. W malarstwie miało to swe zbawienne skutki w zerwaniu z eklektycznymi tematami, z tradycyjnymi schematami form idealistyczno-klasycznych. Zaczęto czerpać tematy nie tylko, jak w romantyzmie, z życia ludu, ale także z życia klasy robotniczej, proletariatu. Celem malarza, idącego równolegle z prądem czasu, było wyłącznie przedstawienie życia z prawdą zewnętrzną, rzeczywistości bez upiększeń — taką, jaka jest.

Wkrótce jednak spostrzeżono, iż cały wysilek zbliżenia się ku prawdzie natury poszedł tylko w kierunku kompozycji i formy, natomiast pojęcie barwy tkwiło dalej w tradycjonalizmie. Barwa głównego przedstawiciela realizmu we Francji — Courbetera była z początku utrzymana w tak zwanym galeryjnym tonie, to znaczy nakładana na tonującym podkładzie brunatno-zielonawym. Czyli, że barwa nie istniała jako cel sam dla siebie, ale tylko w zależności od przedstawianych przedmiotów. Miała ona charakter pamięciowy, gdyż malowano rzeczy w barwach zapamiętanych i stale przysługujących tym przedmiotom. Rewolucyjnym krokiem było zerwanie z barwą pamięciową, oderwanie jej od podłoża rzeczowego i nadanie jej charakteru zjawiskowego. Chodziło o przedstawienie świata w danej chwili, kiedy go malarz widział, i w takim oświetleniu i barwach, jakie wówczas występowały. Zatem już nie świat w swoim stałym bycie, w trwaniu, lecz świat w nieustannej zmienności, zależnej od atmosfery, oświetlenia, słońca i jego refleksów. Credo artystów ówczesnych pokrywało się zresztą całkowicie ze stanowiskiem Zoli, wymagającym w swym „Romansie eksperymentalnym” ścisłego stosowania w powieści metody obserwacyjnej, czyli wzrokowo-doświadczałnej, a żądanie jego by oddawać „*la vie, la vie dans les milles expressions, toujours changeantes, toujours nouvelles*”, można uważać jakby za wytknięty cel dla sztuk plastycznych. Z chwilą, gdy artyści postawili sobie za cel projekcję życia w jego zmienności barw i oświetlenia, szala obiektywizmu przeważała się ku skrajnemu subiektywizmowi. Przedmioty i barwy, zatraciwszy trwałość, stały się względnymi, zależnymi od wpływów atmosferycznych i światła, to zaś, jak się je widziało, mieściło się w indywidualnych właściwościach psycho-fizjologicznych danej jednostki. Powstał impresjonizm, okres najbardziej malarskiego przedstawienia świata, jaki istniał wogóle dotąd w sztuce, opierający swe podniety twórcze na możliwie czystych wrażeniach sensorycznych.

Tak się przedstawia pokrótce tło duchowe epoki, w której wypowiedział się talent Pruszkowski, oraz przemiany malarstwa we Francji, gdzie głównie trzeba szukać relacji genetycznych dla wyjaśnienia jego sztuki. W Polsce nie było w połowie XIX wieku większego ogniska artystycznego. Wielkie talenty, licznie grupujące się głównie w dwóch miastach — Warszawie i Krakowie, musiały siłą faktu ciągnąć do dużych środowisk artystycznych, jakimi były Paryż i Monachjum. Wybitnem ogniskiem artystycznym stało się przedewszystkiem Monachjum, dokąd tłumnie dążyli młodzi malarze polscy. Wszyscy prawie artyści tego pokolenia, z nielicznymi tylko wyjątkami, spędzili w Monachjum po kilka lat studjów. Kolonja polska była tam wyjątkowo silnie reprezentowana. Z monachijskiego gruntu wyrosła realistyczna sztuka Brandta i Wierusza-Kowalskiego, do tej grupy należeli bracia Gierymscy. Charakterystyczne znamiona szkoły monachijskiej drugiej połowy XIX wieku znajdują wyraz również we wcześniejszych utworach Chelmońskiego, Wyczółkowskiego, Masłowskiego, Kędzierskiego i Malczewskiego. Odgródzeni od Francji, tej prawodawczyni form artystycznych XIX wieku,



WITOLD PRUSZKOWSKI

WIERZBA (pasterl)

(Galeria Miejska, Lwów)

dużym terenem Europy środkowej, odbieraliśmy wszelkie prądy początkowo drogą pośrednią, przez Niemcy, ściślej via Monachjum, często we formie zmienionej i ze znacznym opóźnieniem. Widzi się to na dziełach wymienionych artystów. Maksymilian Gierymski, wybitny malarz krajobrazu, nawiązuje do szkoły Barbizońskiej; silny wpływ Francji w studjowaniu fenomenów światła występuje u Aleksandra Gierymskiego w ostatniej epoce paryskiej. Tak samo jest i z Józefem Chelmońskim, kiedy to wpływ Paryża w ujmowaniu krajobrazu, rozdzielił twórczość jego na dwa zasadnicze okresy.

Inaczej rzecz się miała z Witoldem Pruszkowskim. Droga artystyczna, którą większość malarzy polskich przechodziła, poszła u niego w odwrotnym kierunku. Zaczął od nauki w Paryżu u dobrego portrecisty polskiego, Tadeusza Góreckiego, potem odbywał studia w szkole monachijskiej, a na ostatku, już jako dojrzały artysta, pod okiem Matejki w Krakowie. Nie zatracił także kontaktu z Paryżem i po osiedleniu się na stałe w Polsce. Stąd też wpływ malarstwa francuskiego występuje u niego w bezpośredniej formie, od początku jego działalności malarskiej i śledzić go można na szeregu portretów od pierwszego z r. 1875 aż do ostatniego autoportretu, malowanego w ostatnich latach życia artysty.

Czy portret Jana Krywulca z r. 1875 był wykonany jeszcze za pobytu w szkole Matejki, obejmującego lata 1872—1875, czy też po wystąpieniu z niej, nie jest mi wiadomem. W każdym bądź razie, najmniejszych cech szkoły Matejkowskiej nie posiada. Jest on właściwie wynikiem zetknięcia się ze sztuką francuską, posiada wybitnie malarską fakturę, swobodny rozmach pędzla i aktywne oddanie wdzięku chłopięcego. W dwa lata później malowany Portret żony w popiersiu (1877) na ciemno popielatym tle, w czarnej sukni, czarnym kapelusiku z przysłaniającą twarz woalką, wedle tradycji ustnej, zachwycił francuzów na wystawie w Paryżu. Krytyka oddawała pochwały doskonałej robocie, mistrzowskiemu odtworzeniu lekkości i przejrzystości woalki zacierającej twarz. Był wystawiony wraz z portretem siostry żony,

Pani Fedorowiczowej (1879). W tym obrazie osoba portretowana siedzi we wzorzysto obitym fotelu, na którego lewej poręczy zarzucona jest chusta koloru cynobrowego z bordiurą. Tło stanowią tapety o ornamentacyjnym wzorze. Stalowo-popielatą suknię zdobi koronkowy żabocik z misternie wyrysowanym wzorem ażurów, oraz bukietek fiołków, wpiętych na piersi. Portret doskonały w ujęciu i rysunku ma w sobie prawdziwie francuską finezję techniki. Do zasięgu wpływów Maneta można nawiązać Portret tej samej osoby, ujęty w owalu. Jest pewna analogia z Manetem co do stylowych przemian, jakie odbywały się w ewolucji twórczości Pruszkowskiego. Ogólnie dobrze znanym jest początkowe czerpanie przez Maneta z wzorów malarstwa retrospektywnego, ściślej Velasqueza, Goyi i malarstwa włoskiego XVI w., następnie przejście poprzez naturalizm do impresjonizmu.

Pruszkowski był również nieustannym poszukiwaczem nowych sposobów technicznych i środków plastycznego wyrazu. Na wzór starych portretów wykonana jest Podobizna starszki p. Matlińskiej, w czepku ozdobionym ryszą, związanym pod szyją ciemno wiśniową wstążką. Obraz utrzymany w bardzo ciemnym tonie, obecnie mocno spękany. Wiąże się z nim stylowo portret żony, w którym artysta dał wodze swej fantazji, przedstawiając ją jak będzie wyglądała w starym wieku. Do tej grupy należy również ciemny Portret siostry artysty (1875). Z potrzeby eksperymentowania w różnych kierunkach powstał znacznych rozmiarów obraz o ciemno-brązowym galeryjnym tonie, przedstawiający chłopca włoskiego. Zachowała się znaczna ilość szkiców portretowych, rzucanych od ręki na papier. Można w nich prześledzić próby różnych efektów technicznych. Tak np. portrety akwarelowe o jasnych tonach, cieniował artysta piórkiem, lub naśladowującym piórko cieniutkim pendzelkiem, tworząc ciemno-brązową lub czarną farbą akwarelową tło w rodzaju siatki.

Wpływ Matejki zaznacza się wyraźnie jeden raz w portrecie Synka artysty z psem na smyczy (1880). Na dużym, zaścielającym podłogę dywanie, o wiśniowym odcieniu, ożywionym ornamentem geometrycznych arabesk, stoi chłopczyk w długiej białej koszulce, ozdobionej przy szyi i rękawach wyszywkami ludowymi. Wstążka o kolorze cynobru, urozmaiconego wzorzystym deseniem, związana jest w pasie. Skomponowanie wnętrza z otwartymi włączkami drzwiami, ustawienie dziecka z psem na środku, oraz pełna wyrazistość plastyka postaci, mają w sobie zbliżony do Matejki rys monumentalności. Natomiast Szkic portretowy męczyzny (Galerja Miejska, Lwów), chociaż zwarty w konturach, zapowiada swą fakturą zbliżającą się zmianę stylu. Ciemne barwy portretu są matowe, gdyż nie użył tu artysta werniksu celem wygładzenia powierzchni obrazu, na której znać chropowatość grudek olejnych. Po roku 1890 zaznajamia się Pruszkowski z pastelem. Portret brata artysty Władysława (1891), wykonany czarną kredką, ma wyrazistą charakterystykę typu, wciąż jeszcze ujętą od strony raczej obiektywnej obserwacji modelu. Wśród pastelów portretowych szerzej znanymi są Portrety Baluckiego, Mickiewicza, Miena, panny Zawiejskiej. W zdecydowanej, typowo impresjonistycznej technice nakładania drobnych, ciemnych grudek farb, utrzymany jest Portret rzeźbiarza Jarzmowskiego (Muzeum Narodowe w Krakowie), dający wrażenie monochromijnego wibryzmu. Ostatnią pracą portretową, ukazującą nam artystę, jako niewątpliwego już impresjonistę, nastawionego na czyste wrażenia barwne, jest Autoportret w czapce barankowej i serdaku zakopiańskim. Tło niespokojne w impastach wszystkich kolorów, nakładanych mozaikowo, luźnymi rzutami grubych kleksów. Wykończona została tylko twarz, ręka pozostała szkicowo zaznaczona w ogólnych konturach. Autoportret jest ważny nie tylko ze względu na techniczną stronę, ale także jako jedyna podobizna Pruszkowskiego. Artysta bowiem nie pozwalał się fotografować, a poza tym autoportretem, jeden tylko jeszcze swój wizerunek wykonał ołówkiem w r. 1883, przeznaczony do albumu, ofiarowanego Matejce przez jego uczniów.

Pruszkowski jako portrecista — to jedna gałąź bogatej i różnorodnej jego twórczości. Drugą, tworzą obrazy o treści zaczerpniętej z podań, baśni i wierzeń ludowych, a także obrazy

wzięte prosto z życia i zwyczajów ludu. Sam zakres tematów opiewających fantastykę wierzeń ludowych, klasyfikuje wyobraźnię twórczą Pruszkowskiego jako specyficznie romantyczną.

W tem miejscu koniecznem będzie porozumienie się co do samego pojęcia. Istnieje na ten temat obszerna literatura fachowa, w której usiłowano ująć w zwięzłą definicję samo pojęcie romantyzmu. Atoli próby rozbijały się zawsze o wielostronność zjawiska kulturalnego, jakim był romantyzm. Ograniczam się do przejawów, które idą po linii moich wywodów i pokrywają się z cechami istniejącymi w twórczości Pruszkowskiego. Także i w sztukach plastycznych pojęcie romantyzmu nie jest jednoznaczne, gdyż odnosi się przede wszystkim do rodzaju wyobraźni twórczej, nie rozstrzygając wcale sprawy formy. Panujący w literaturze pierwszej połowy XIX wieku kierunek romantyczny wyszedł jako prąd kulturalny znacznie poza ramy samej literatury i objął wszystkie dziedziny życia duchowego, stał się zatem nie tylko nową szkołą literacką, ale i nowym poglądem na świat. Zrodzony z opozycji przeciwko kulturze oświecenia, głosił niewystarczalność rozumu, zamiast którego wysunął uczucia. Kult uczucia prowadził do religijnego mistycyzmu i wybujałego indywidualizmu, co szło w parze z konfliktem jednostki ze światem, wyrażającym się w niezadowoleniu z rzeczywistości. Ponieważ takiego oderwania się od życia najlepiej dostarczała literatura silnie przesycona pierwiastkiem marzenia, więc i romantyzm był wiekiem przewagi literackiego myślenia, literackiego stosunku do świata. Wyrazem metafizycznej tęsknoty w romantyzmie była fantastyka, zwrot do średnio-wiecza i poezji ludowej. Znaną była w romantyzmie tendencja, ażeby połączyć w jedno wszelkie rodzaje sztuk. Wackenroder uważał malarstwo za poezję w obrazach.

Przewaga literackiego myślenia znalazła wyraz w sztukach plastycznych XIX wieku w tem, że malarze, jak się mówi potocznie, patrzyli na świat oczyma poety. Ażeby to powiedzenie nie miało znaczenia przenośni literackiej, najlepiej będzie jeśli się podejździe do niego od strony psychologii eksperymentalnej, jak to czyni np. Müller-Freienfels w swych rozważaniach nad zasadniczymi typami wyobraźni twórczej. Zatem stosownie do przewagi jednych lub drugich czynników z czterech zasadniczych funkcji, współdziałających przy czynnościach estetycznych, występują dwa zasadniczo różne typy twórcze: sensoryczny i imaginacyjny. Sensorykami są malarze działający głównie formą; do typów imaginacyjnych należą malarze poezji, którzy chcą działać stroną nowelistyczną, lub za pomocą idei i symboliki swych dzieł. Najwyraźniej występuje typ imaginacyjnie tworzącego artysty wówczas, gdy dzieła jego zostały poczęte zdala od wszelkich realnych danych, to znaczy u malarzy czystej fantastyki, czyli swobodnie łączącej irrealne rzeczy, wizjonerskiej fantazji. Należy tu także i fantazja, skierowana wyłącznie na realne rzeczy i ich reprodukcyjne malowanie. Poza tem istnieją artyści, którzy nietylko zajmują swą fantazję uchwytami rzeczami, lecz dają zarazem widzowi podniety do asocjacyjnego ich uzupełniania. Ma to miejsce wówczas, kiedy artysta przekracza granice własnej sztuki, poeta chce zarazem malować, a malarz działać także poezją. Te zasadnicze typy wyobraźni twórczej artystów, a z tem zasadnicze typy sztuki, bynajmniej nie występują specjalnie w obrębie jakiejś jednej epoki. Znajdujemy je nietylko we współczesnej sztuce, ale wogóle we wszystkich epokach; nie brak ich także w sztuce pozaeuropejskiej np. wschodnio-azjatyckiej. Przewaga imaginacyjnego typu twórczości silnie występuje w narracyjnej sztuce XIX wieku, a ponieważ, jak już było powiedziane, zwłaszcza w romantyzmie silnie przeważało myślenie literackie, był zatem romantyzm epoką panowania *par excellence* imaginacyjnego typu sztuki. Stąd też może płynęła wiara w zjednoczenie się sztuk i przeświadczenie o identyczności blisko obok siebie leżących, różnych zmysłowych odczuć. Faktem jest, iż w tym okresie, silniej może niż kiedykolwiek występowała ta koincydencja odczuć zmysłowych. Mickiewicz a bardziej jeszcze Słowacki, operowali malarskimi wartościami w dziedzinie słowa, dlatego też nie brak w literaturze naszej osobnych studjów o kolorystyce Mickiewicza i malarskości obrazów Słowackiego.

Dotychczasowe rozważania odnosiły się wyłącznie do zakresu treści i tematów w okresie

romantyzmu. Pozostaje do rozstrzygnięcia zakres formy. Jest rzeczą wiadomą, że sztuka okresu romantycznego nie wytworzyła odrębnego stylu formy plastycznej. W przeciwstawieniu do klasycyzmu, był romantyzm bardziej malarski; rozumiano we Francji słowo „romantique” przez „pittoresque”. W miarę przejawiania się romantyzmu w różnych krajach, okazało się, że malarskość a romantyzm nie są pojęciami identycznymi. Obok wielkiego przedstawiciela romantyzmu we Francji, jakim był Delacroix, istniała daleka od malarskości sztuka narracyjnego romantyzmu niemieckiego — Schwinda, Richtera, Spitzwega. Z dwóch wielkich romantyków — Matejki i Grottgera, sztuka tego ostatniego, wyrażała się w idealistyczno-klasycznych formach. Wniosek stąd wynikający, że pojęcie romantyzmu w sztukach plastycznych nie obejmuje formy, ale wyraża specjalną postawę duchową, którą wypowiada imaginacyjnie tworzący artysta; może przytem przybrać formę bądź realistyczną lub idealistyczną, bądź malarską lub linearną.

Witold Pruszkowski, w zakresie swej romantycznej twórczości, odbył taką samą ewolucję stylową, jak w dziedzinie portretu — od realizmu do malarskości i impresyjnego traktowania formy. Sam sposób realistycznego przedstawiania scen ludowych i legend, jest może rezultatem zetknięcia się z malarstwem monachijskim, chociaż nie da się wysledzić bliższych wpływów ani Defreggera ani Schwinda.

Od roku 1869 studjuje Pruszkowski w Akademii monachijskiej pod profesorami Striehuberem i Anschützem. Z tego czasu znam akt męski, a pierwszymi jego tam studjami miały być podobno typy żołnierzy bawarskich. Pod okiem Matejki zaczął Pruszkowski malować dużych rozmiarów obraz *Ofiarowanie Piastowi korony Królewskiej*, który ukończył w r. 1875. Silna indywidualność Pruszkowskiego nie dała się podporządkować supremacji wielkiego mistrza malarstwa historycznego. Samym wyborem tematu, należącego właściwie do rodzaju podań i baśni, określił swą dalszą drogę artystyczną. Do odtwarzania dziejów legendarnych nigdy już więcej nie powrócił, wkroczył natomiast w świat naiwnej wiary ludu i scen z jego życia. Rok 1876, kiedy z kolegą swym Piccardem maluje freski na ścianach jednej z kaplic w klasztorze Cystersów w Mogile, jest datą, kiedy po raz pierwszy wchodzi w bliższy kontakt z ludem. Tam powstaje niewielkich rozmiarów obrazek *Kiedy ranne wstają zorze*, przedstawiający wiejskich pastuszków, klęczących na wzgórzu i śpiewających wśród mgły poranka. Z roku 1880 pochodzi *Sielanka* (Muzeum Narodowe, Kraków) z chłopakiem grającym na fujarce, i dziewczyną zasłuchaną w jego grę. Nad nimi niebo o odcieniu fioletu, ze słabo błyszczącym sierpem księżyca, przezierającym przez cienkie gałązki drzew. Obraz mocno brunatny, traktowany realistycznie. W tym samym duchu utrzymane są inne rodzajowe chłopskie tematy, jak „*U mizgi*” (1883), *Niedziela kwietna*, *Matka Boska Zielna*, tętnące prawdą rzeczywistości, bez tendencji do poetyzowania. Mimo, że z punktu nowoczesnego patrzenia ten rodzaj obrazów Pruszkowskiego nie budzi głębszych przeżyć, to jednak biorąc rzecz historycznie przyznać trzeba, że ani Kotsis ani Lipiński, poprzednicy Pruszkowskiego w scenach z życia chłopskiego, nie zdobyli się na tak indywidualny wyraz w tym rodzaju malarstwa, z czego wynika, że Pruszkowski musi być uznany za pierwszego wybitnego przedstawiciela malarstwa ludowego.

Pierwiastek romantycznej fantazji, która jest dominantą psychiki Pruszkowskiego, zaznaczył się odrazu w pierwszym obrazie malowanym pod Matejką i odtąd stale przejawia się w dalszych dziełach. *Rusalki* (1877 — Muzeum Narodowe w Krakowie) bawiące się wśród sitowia w księżycowym świetle i wabiące młodzieńców, przedstawione zostały jako tegie, zdrowe dziewczęta w strojach ruskich, z wiankami we włosach, przyczem element fantazji został przyobleczony w bardzo realne kształty.

Cechy realnej rzeczywistości posiada *Małej* z r. 1879 (Warszawa Tow. Zachęty S. P.) postać legendarna, występująca w opowiadaniach ludu polskiego. Straszny zbój *Małej*, do skrucy pobudzony, poddaje się pokucie. Widzimy go wśród gąszczu lasu, zgrzybiałego, zwiędłego i zrosniętego z drzewem pokutniczem. Przy nim siedzi ksiądz staruszek i słucha



WITOLD PRUSZKOWSKI

SMOK PODWAWELSKI (1911)

(Galeria Miejska, Łódź)

jego spowiedzi, ponad drzewem unoszą się gołąbki, symbolizujące dusze, zamordowanych przez Madeja ludzi, które, wedle podania, musiały czekać na rozgrzeszenie zbrojcy, by móc ulecieć do nieba.

Smok Wawelski (1884), znacznie słabszy w wyrazie od Madeja, w postaci skrzydlatego, zielonego jaszczura, wylazi z ciemnego otworu jaskini. Dziewczyna, przeznaczona jako ofiara na pożarcie, ustrojona w kwiaty i wstęgi, z przymkniętymi oczami oczekuje swego losu, oparta o skalę. Bardzo dużych rozmiarów obraz Wiosna (1887), może być uważany za personifikację tej pory roku w pojęciu ludu. Naga, młoda dziewczyna, o rozwianych złocisto-rudych włosach, trzyma w jednej ręce pęk wiosennych, fioletowych bratków, liljowych bżów oraz żółtego kwiecia, a drugą pochyla ku sobie gałąź jabłoni, obsypaną blado-różowymi pączkami. Nad nią rozciąga się błękit nieba, a u dołu, wśród zimowego pejzażu, zarysowuje się martwy, jakby ze śniegu ulepiony bałwan zimy, topniejący pod promieniami słońca i zapadający się w ożywione już nurty strumienia. Ton obrazu jaśniejszy od poprzednich; promień słońca przezierający przez gałęzie, wpada jasną strugą, lecz barwy, choć żywsze, zawsze są jeszcze lokane, związane z przedmiotami. W tym pierwszym okresie twórczości, wierzenia ludowe zostały odtworzone z całą realistyką, drobnymi szczegółami opisowymi, a nawet cechami etnicznymi jak w Rusalkach.

Pruszkowski nie po raz pierwszy malował nagie ciało kobiece. W roku 1884 powstał również dużych rozmiarów obraz p. t. *Gwiazda spadająca*. Z niebieskawej szarości przestworza wylania się do połowy wiotka postać kobieca. Ma ona idealnie piękną twarz, na którą pada jasną linią promień, jakby urwany od swego źródła. Leci ona z głową w dół zwieszoną, przecinając przestrzeń białymi ramionami, wyrzuconymi poza głowę, a na pęd jej po przestworzu wskazuje ślad złotego ugru. Nad czołem rozwiane złote włosy, w rękach rozerwany sznur pereł, z których pojedyncze, rozsypane dokoła, błyszczą jak światełka. Można wytłumaczyć samą koncepcję malarską również ze stanowiska wczucia się w naiwną wiarę ludu, który wszakże antropomorfizuje sobie wszelkie zjawiska atmosferyczne i przyrodnicze. Co się zaś tyczy artystycznego rozwiązania, to trzeba przyznać, że sama postać, posiadająca dużo wdzięku, narysowana została w śmiałym skrócie, a problem upadającego z szybkością ciała, został przekonywująco przeprowadzony. Od czasu powstania *Spadającej Gwiazdy*, występuje w twórczości Pruszkowskiego zasadnicza zmiana stylu, która z realisty czyni go stopniowo artystą, wydobywającym malarskie walory, za pomocą których staje się w końcu wyrazicielem najbardziej nieuchwytnych nastrojów, jakie budzi przyroda.

W dalszych dwóch obrazach, jak *Sen na kwiatach*, gdzie chodziło artyście o zharmonizowanie delikatnego ciała kobiety z masą płatków różanych, oraz w *Bachantce* (1885), powraca jeszcze do tego samego zagadnienia artystycznego. Na wspaniałym łożu, zarzuconem kwiatami, wśród jedwabiste lśniących draperyj, leży Bachantka, wyciągnięta miękko, pięściwą linią ciała, które przeziera przez wiotką gazę. Jest to malarskie traktowanie całości, dające harmonję złocistych i niebiesko-zielonawych połysków. Twarzy prawie nie widać, tylko podbródek został delikatnie wymodelowany jaśniejszymi refleksami barw.

Jest u Pruszkowskiego obraz zatytułowany *Planetnik*, wyobrażający starca o siwej brodzie i długich włosach, wylaniającego się z mgławic i spadającego z grzmiotem piorunu na ziemię, o czym świadczy linja błyskawicy, djagonalnie przecinająca obraz. Lud krakowski nazywa go duchem karzącym, gdyż on to, wedle jego wierzeń, ściąga chinury deszczowe, a jeżeli się zagniewa na kogo z ludzi, to zalewa deszczem całe wsie, wytłukuje gradem całe pola. W tryptyku *Zaduszk* mamy upostaciowaną wiarę ludu, iż dusze osób kochających opuszczają w dzień zaduszny swe mogiły, by odwiedzić drogie sobie osoby. Do cyklu tematów, zaczerpniętych ze świata wierzeń ludowych, przybývają stopniowo takie, jak *Wilkołak*, czyli, jak lud wierzył, człowiek przez sztuki czarownicze zamieniony w wilka, rzucający się na ludzi i krew wysysający. Umieścił go artysta na tle doskonałego krajobrazu zimowego. Została zilustrowana jedna z naszych baśni ludowych „*Djabel zakochany w suchej wierzbie*”, wedle wiary, iż ulubionem siedliskiem djabła jest stara, spróchniała wierzba. W szarym zmierzchu tonie krajobraz, pełen fantastycznego uroku, a pośrodku płótna — sucha wierzba, do której tuli się legendowy djabel, ledwie tylko zaznaczony mglistym szaro-niebieskawym zarysem kształtów.

Jesteśmy już w okresie, kiedy fantazja Pruszkowskiego, wyzwoliwszy się z krępujących ją realistycznych więzów, dochodzi do coraz bardziej niematerialnego sposobu wypowiedzania się. Świtezianka czyli nimfa wodna, albo dziwożona, w wyobrażeniach ludu polskiego, kobieta piękna i młoda o ognistych oczach i rozpuszczonych włosach. Na obrazie noc spowila wszystko mrokiem; świecący na ciemno-zielonawem niebie księżyc, rzuca mglistą poświatę, a wśród niej szarzeją zwiewne jak mgła, nierealne kształty świtezianki. Unosi się ona przypuszczalnie gdzieś z nad jeziora czy rzeki, zasłoniętej ciemniejszymi konturami krzewów.

Po roku 1890 przerzuca się Pruszkowski do techniki pastelowej i łącząc ją ze zdobyczami kolorystycznymi, jakie wprowadził do malarstwa impresjonizm, dochodzi w tej dziedzinie do najwyższej doskonałości. Ze zwyczaju po dziś istniejącego w krakowskim, że w wigilję św. Jana puszczają dziewczęta na wodę wianki, co służy im za wróżbę, zrodził się obraz *Wianki*. Ciemny szafir wieczornego nieba przesycza cały krajobraz, zasnęła woda, rozplywając się

u brzegu rzeki w delikatnych, sinawych tonach, które spowijają szuwały. Wśród nich, unoszą się lekkie mgiełki szarych oparów, układają się one w zwicwne zarysy zaledwie dostrzegalnych konturów nimf czy boginek, szybujących nad wodą. Pałące się intensywnym żółtym blaskiem światelka świec na pływających rzeką wiankach są równoważnikami kolorystycznymi do ciemnoniebieskiej harmonii całości. Zwyczaj ludowy, który zdawałoby się raczej nadawał się na uwydatnienie pewnych cech etnograficznych, został przetransponowany przez fantazję artysty w najbardziej liryczny nastrój przyrody, wydobyty przedziwną subtelnością walorów czystej kolorystyki.

Pokrewna nastrojowi i ogólnej tonacją jest Noc, w której szafirowe mroki, padające od ciemnego firmamentu nieba, zasnuly cały krajobraz. Budzi się znowu świat duchów; wypływają one z nad ziemi, ścielą się, wiją, krążą oparami i mgłami. Obraz znajdował się w zbiorach Pp. Kruszyńskich w Kijowie, a znany mi był z lat szkolnych, i we wspomnieniu budzący dziś jeszcze silne wrażenie. Jest to takie same podejście do natury, jak w Wiankach, gdzie nie chodzi o odtworzenie strony wizualnej, lecz odwrotnie! Noc wywołała w artyście specjalny stan duchowy, którego odbicie stało mu się potrzebą artystyczną. Obraz posiada nieuchwytny nastrój tajemniczego czaru nocy, kiedy człowiek, przestawszy jasno spostrzegać otaczające go rzeczy i zjawiska, nagle poczuł ich obecność wszędzie, jakby istot żywych. Wówczas, wskutek zatraconego związku ze światem materialnym, zanika świadomość osobowości, która roztapia się w kosmosie. Noc zaludnia się całym światem duchów, wstają one przed nami przy każdym poszumie wiatru, szeleście liści, widzimy je w mgle nad mokradłami, w cieniach wznoszących się przed nami, czujemy jako uosobienie sił drzemających w przyrodzie.

W twórczości Pruszkowskiego istnieje zaledwie parę studjów krajobrazowych, bez treści asocjacyjnych. Są niemi pastele: Ogród owocowy w zimie, Wierzby, i Sad. Ogród owocowy w zimie z r. 1891 (wl. hr. Raczyński w Rogaliu) jest subtelną harmonją złocisto-czerwonych tonów zachodzącego słońca, wśród których drzewa w sadzie, śnieg i budowla wiejska, tracą swe cechy ważności fizycznej. Wierzba (inaczej „Po zachodzie”) jarzy się gorącymi barwami czerwieni zachodu, która zcisza się stopniowo w harmonicznych skalach aż do złotawych tonacji. Krajobraz ten dostał się do zbiorów Galerji Miejskiej we Lwowie ze spuścizny po śp. malarzu Benedyktowiczu, koledze Pruszkowskiego z lat monachijskich. Wedle relacji ustnej, Benedyktowicz niemal przemocą zabrał obraz od Pruszkowskiego, który miał go za tak słabą rzecz, iż wyrzucił go na strych. Istnieje drugi warjant tego motywu, w tej samej tonacji, tylko o nieco odmiennej gradacji niuansów. Oba krajobrazy mają odśrodkową kompozycję barw, wybuchającą najsilniejszymi tonami w środku obrazu, a słabnącą w napięciu ku brzegom. Są to prawdziwe arcydzieła przesubtelnej gamy niuansów w których purpura zachodu od najczystszych, intensywnych tonów czerwieni, gaśnie delikatnym różem i złocistością na dalekim horyzoncie. Nie brak u Pruszkowskiego prób oddania przyrody i przedmiotów z czysto impresjonistycznego stanowiska. Takim jest pastel Sad w oliwkowo-zielonym tonie. Masowo potraktowane drzewa dają z oddali wrażenie gąszczy, wśród którego, pod jabłonią chłopak w długiej koszuli i szarym serdaczku, zbija z drzewa dojrzale jabłka. W niedużych rozmiarów szkicu pastelowym Chrystus w grobie, impresjonizm został posunięty do najdalszych granic w kierunku zatarcia wszelkich kształtów, które dadzą się zaledwie wyczuć wśród walorów barw. Białe światło, przelamując się pierścieniem koloru cytrynowej żółci, wpada do sklepionej kolisto niszy i odbija się w półkolu wszystkimi zasadniczymi barwami pryzmatu. Po twarzy Chrystusa, w zwojach białego calunu, ścielą się karminowe smugi.

Z omówionych przeze mnie obrazów należących do zakresu wierzeń i zwyczajów ludowych, jasnem się staje, iż wyobraźnia Pruszkowskiego była w zasadzie poetycką i przedstawiała imaginacyjny typ twórczy, wypowiadający się treścią wybitnie romantyczną. Znikoma ilość krajobrazów, nie mieszczących w sobie treści asocjacyjnych, świadczy o tem, że sam artysta

rozumiał swoje zadanie artystyczne właśnie w podawaniu tych treści, natomiast lekce sobie ważył sam krajobraz w rodzaju Wierzb. Zgodnem jest to zresztą z wiadomościami, które podaje Mien w swych krótkich wspomnieniach o Pruszkowskim. Opowiada mianowicie, że „Pruszkowski mawiał zawsze, iż nie może nigdy oddać w swych utworach obrazów swych myśli. W chwilach zniechęcenia i zwątpienia, gdy mu się zdawało że nie udaje mu się ściśle połączyć pomysłu z wykonaniem, rwał, zmazywał, wynosił na strych setki szkiców i płócien, które mogły ustalić sławę dziesięciu innych malarzy”.

Zwrot do bajecznej przeszłości i jej śladów w tradycji ludowej, jako hasło romantyzmu europejskiego, jest właściwością także naszej literatury romantycznej, okresu przedpowstaniowego. Płynął on z powszechnego pędu do zrozumienia i zgłębienia ducha narodowego. Pruszkowski stał się jedynym reprezentantem tych samych dążeń w malarstwie, gdyż poprzednik jego Gierdziejewski, wzorujący się co do formy na Genellim i Schwindzie, nie może być brany w rachubę. Tesame cechy, jakie wystąpiły w twórczości poetów wczesnej doby romantyzmu polskiego, łączącej element fantastyczny z realistyczną obserwacją a także z konkretnym terenem własnej ziemi, składają się na cechy stylistyczne wcześniejszego okresu twórczości Pruszkowskiego. W miarę dokonywających się zmian w światopoglądzie artystycznym Europy, zmierzającym do uogólniania wrażeń i do skrótów w sposobie ich zanotowywania, przeobraża się stopniowo styl Pruszkowskiego. Twory fantazji stają się lotne, niematerialne, bezwymiarowe, przenoszą widza w świat wyobraźni i marzeń.

Najgłębszym akordem w wyrazie specyficznie polskiego romantyzmu są dzieła natchnione poezją Słowackiego i Krasińskiego. Trzy obrazy poświęcił Pruszkowski poematowi Słowackiego, w którym obraz pokolenia emigracyjnego odtworzony został z bezbrzeżnym pesymizmem — Anhellemu. Pierwszy obraz, namalowany olejem w r. 1879 to Śmierć Anhellego (wł. A. Mostowskiego w Krakowie), znany z reprodukcji oleodrukowej, dołączonej jako premja do „Kłosów”. Artysta przeniósł na płótno te słowa poematu: „Anhelli był umarły, w ciemności, która była potem, rozwidniła się wielka zorza i pożar chmur...” Na bezkresnej śnieżnej pustyni, pod niebem sino-olowianem, oświetlonem krwawą luną zorzy północnej, leży trup wygnańca. Jego twarz bladą oświetlają czerwone blaski, a ciało, świetnie rzucone na śnieg — jest bezwładne. Nad trupem unosi się biały anioł, przedstawiony jako ten z najsmutniejszych aniołów, zrodzony „ze lzy Chrystusowej na Golgocie, która wylana była nad narodami”. Eloc płacze, zakrywając oczy ręką podniesioną do czoła. Błada gwiazda świeci nad jej czołem, a promienie zorzy północnej prześwietlają jej postać. Śnieg, dwie postacie w krwawych odbłaskach zorzy, powietrze i niebo przesycone rubinowymi blaskami — oto cała formalna treść!

Drugi z kolei obraz Eloc wśród grobów, to owo miejsce poematu, kiedy Szaman i Anhelli zbliżali się ku cmentarzowi; Anhelli usłyszał jęk skarżących się mogił, jakoby skargę popiołów na Boga, i ujrzał, jak anioł z białymi skrzydłami i ze smutną gwiazdą na włosach, uciszył ten jęk. Ten anioł, w postaci Eloc, był u Słowackiego wyrazem mesjanicznej wiary, aniołem pocieszycielem, którego Chrystus zesłał w chwilach najstraszniejszych udręczeń narodu. Przedziwna harmonja niebieskich tonów, przeświecanych blaskami księżyca, spowija cały cmentarz zasnuty śniegiem, wśród którego sterczą krzyże... całe pole krzyżów... Eloc, eteryczny mglisty duch z aureolą niebiesko-zieloną i z błyszczącą kadmą cytrynową gwiazdą nad czołem, unosi się, płynie, rozwiewa w zarysach jakby jakąś poświatą z wewnątrz przeświecanych; obok niej ślizga się po śniegu lekki cień... Mistyczna epopeja Słowackiego powtórnie przeżyta i przetworzona przez Pruszkowskiego, samym duchem tylko ujawniona w zdematerializowanych kształtach, posiadających zarazem przedziwną plastykę i w niezwyklej subtelności kolorystycznej, stała się obrazem o nastroju głęboko wstrząsającym, wizyjnym, takim jak go widział Słowacki...

W trzecim obrazie Śmierć Ellenai, oznaczonym datą 1892, również jak Eloc w technice pastelowej wykonany, widzimy Ellenai leżącą w czerwonym świetle zorzy borealnej, wpadają-

cem przez okno i spowijającą ją w blaski purpury, „Długi smutek i tęsknoty przyprawiły o śmierć wygnankę i położyła się na łożu liścianem pomiędzy renami swojemi aby umrzeć! a był zachód słońca...” Ukazuje się nam Pruszkowski w tych dziełach jako genialny odtwórca koncepcji Słowackiego, którego Sybir nie był pojęty realnie, widział on go w postaci malarskich obrazów. „Jest to — pisał o Anhellim do Eustachego Januszkiewicza — zidealizowany Sybir, ja sam zidealizowany, a wszystko razem, jest tylko nastrojeniem kilku obrazów dla malarza, jeśliby się taki zjawiał w Polsce”. W nowszych badaniach nad Słowackim podkreślono silnie ujęcie przez poetę Sybiru od strony wizji malarskiej. Ignacy Matuszewski w książce „Słowacki i nowa sztuka”, zwrócił uwagę na to, jak Słowacki wybiera i zestawia barwy. Prof. Kleiner („O Słowackim i dziejach jego twórczości”) analizuje kompozycję Słowackiego pod kątem doboru barw i rodzaju oświetlenia, które wedle autora staje się rodzajem medium łączącego wszystko: „Kompozycje malarskie w Anhellim nabierają wagi szczególnej... Rzucanie wyrażenie szkicowanych konturów, bez szczegółów jakichkolwiek na szerokie, jednolicie naświetlone płaszczyzny, pozwalało tworzyć obrazy fantastyczno-nastrojowe o charakterze wizyjnym. W Anhellim jedność kolorytu jest nawskróś psychiczną. Z elementów rzeczywistości zewnętrznej i przeżyć powstał świat nowy, mieszczący się w jakichś nieokreślonych przestworzach duchowych. Ma on wyrazistość realności, ma byt samoistny, ale o treści która się znacznie poza jego uchwytnie zarysy, czyni go tylko wyrazem, skrótem, symbolem. Jest to świat widmowy!”

Równie dobrze może się to wszystko odnieść i do obrazów Pruszkowskiego. Takie same rzucanie szkicowe konturów bez szczegółów na szerokie, jednolicie naświetlone płaszczyzny, taka sama plastyka rzeczy widmowych. Konieczną jest rzeczą wobec wysuniętych cech sztuki Pruszkowskiego, który jak wiadomo opierał się w ostatnim okresie swej twórczości wyłącznie na walorach barwnych, przeanalizowanie samej techniki jego komponowania oraz psychologicznych właściwości jego barw. Skąd pochodzi ten liryczny nastrój barw a zarazem niematerialność przedstawienia wraz z plastyką jego wizji? Ostatnie obrazy Pruszkowskiego skupiają się w dwóch zasadniczych tonacjach: błękitnej nastroje nocne i czerwono-różowej nastroje po zachodzie, czyli chłodnych i gorących tonacjach barw. Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, iż wskutek wybitnie lirycznego podkładu psychiki artysty oko jego nie znajdowało radości w najsilniejszych napięciach barw. Wystarczy jednak zbliżyć się do Wierzb, Śmierci Ellenai, Pochodu na Sybir (pastelu), by stwierdzić że są tam najczystsze oranże i czerwień Saturna, zatem gorące barwy w ich najsilniejszych podnietach zmysłowych. Przyczyna leży w tem, że Pruszkowski nie operował prawem kontrastu, to znaczy barwami przeciwległymi, które we wzajemnem ustosunkowaniu się potęgują i uwydatniają zmysłową czyli fizykalną podnietę. Przeciwnie, harmonizował barwy, przyczem jest to zawsze jedna tylko tonacja gorącej barwy czerwieni. Siła jej napięcia nie skupia się w odosobnieniu w jednym miejscu, lecz schodzi łagodną gamą harmonicznym półtonów do najdelikatniejszego odcienia, gasnąc niejako po brzegach. Przytem Pruszkowski nie nakłada swoich barw w grubszych warstwach, wydzielających się z powierzchni, lecz wciera je mocno wprost w płótno tak olej jak głównie pastel, który przeważa w ostatnim okresie twórczości. To jest także przyczyna, że fizykalne działanie barwy w jego obrazach zostało zmniejszone. Z chwilą gdy wrażeniowe i doświadczone wartości barwy zostały przygłuszone, występują na pierwsze miejsce jej wartości nastrojowe. Wartość nastrojowa barwy użycza kolorytowi lirycznej tkliwości, oraz daje możliwość spotęgowania wrażeń wzrokowych od strony emocjonalnej a nawet afektywnej, to znaczy uczucia. Nieodzwonne równoważniki kolorystyczne żółtego kadmu, jak to ma miejsce w Wiankach (światelka świec), w Eloie (gwiazda nad jej czołem), występując w obrazach o chłodnej tonacji ultramaryny, mają wśród jednolicie naświetlonej płaszczyzny znaczenie akcentu psychologicznego, położonego na tem miejscu, jako najgłębszej treści obrazu. Jednostajna płaszczyzna błękitnej farby, silniejszej w nasileniu po brzegach, tworzy głębię niematerialną, wśród której zjawia Eloie nabiera przedziwnej, nie zrównanej a zarazem nieuchwytniej plastyki. Te właści-

wości tak odrębnej, samoistnej i indywidualnej kompozycji barwnej Pruszkowskiego, czynią z niego malarza, który pod względem subtelności a zarazem nastrojowości kolorystyki niema sobie równego w Polsce, a zaledwie czy i w całej Europie.

Od strony kolorystycznej wizji Sybiru ujął także Pruszkowski Pochód na Sybir, wspaniały pastel, będący własnością ks. Sapiehy w Krasicy. Tę samą koncepcję powtórzył w technice olejnej, mniej bawnej, ale treścią swą i poezją jednakowo głęboko zapadającą w duszę. Niebo szare, zimowe, słabo oświetlone różowo-czerwonawym blaskiem, zwisa nad bezmiarem stepu i zda się z nim splywać w jedną szaro-białą masę śniegową. Na pierwszym planie, przy brzegu, słup graniczny z orłem dwugłowym, nieco dalej małe wzniesienie, jakby mogiła. W głębi trzy rozróżnić się dające sylwetki żołdaków rosyjskich z karabinami, zamykają długą, wijącą się, ciemną, zgęszczoną smugę, która gubi się w gęstym obłoku kurzawy. Za obłokiem — krzyże, mówiące o miejscu spoczynku tych, co męczeńskiej próby nie wytrwali — i w drodze zginęli. Czy może być bardziej lapidarny skrót wyrażonej treści, a zarazem bardziej wymowny! Obraz pełen nastroju smutku i przygnębienia został wydobyty za pomocą redukcji form, posuniętej do ostatnich granic.

Z dziełami natchnionymi poezją Słowackiego, wiąże się Wizja (olej 1890, wł. dr. Jakubowski), o najgłębszej treści, wykonana czysto impresjonistyczną techniką. Na tle ciemnej ultramaryny przesuwają się pochód duchów polskich, pod przewodnictwem Królowej Korony Polskiej. Za natchnienie posłużyła Pruszkowskiemu Wizja z „Przedświtu” Krasińskiego, utworu, który był najdobitniejszym sformulowaniem nadziei mesjanistycznych. Poeta nad jeziorem alpejskim wśród nocy księżycowej, ma widzenie. Ustęp, zaczynający się od słów „Przewodowo... zwolna, święcie, przez to dźwięków rozbłyśnięcie, idą — idą... wszystkie mary...”, może posłużyć za opis obrazu. Środkami czysto impresjonistycznymi, zacierającymi konkretną rzeczywistość, wydobyta została treść obrazu. Wydzielają się wśród masy smug barwnych dwie głowy w koronach królewskich, oraz sylwetka rycerza, zakutego w zbroję, reszcie brak wszelkich realnych kształtów, dadzą się one tylko drogą myślową uzupełnić, gdyż ponad tłumem łopocą proporce, chorągwie, krzyże, błyszczą miecze — na których migoce światło. Przodująca i unosząca się zjawą mglistej postaci Królowej Korony Polskiej, obłana jest jakby gorącą luną pożaru, dużą aureolą oranżowej barwy. Karmin szaty i zieleń spływającego płaszcza są zciszone w barwnym napięciu. Arealny charakter wizji potęguje uludna gra barw, których miraż zjawia się odbity po raz drugi, jakby w wodzie. Kolorystyczną siłą i napięciem pali się tylko żółta barwa, skupiona w środku obrazu i ciągnąca oko widza po przekątni do zjawiskowej postaci Matki Boskiej, kulminacyjnego punktu, danego w kolorze gorącej czerwieni. Barwa u Pruszkowskiego ma znów nie tylko kolorystyczne, ale i symboliczno-uczuciowe znaczenie. Użyte środki plastyczne zmierzają wyłącznie do wzbudzenia głębokich akcentów naszej poezji mesjanistycznej. Duża płaszczyzna ultramaryny, niezlokalizowana w żadnym wydarzeniu przestrzennym, jest czynnikiem podkreślającym arealność obrazu. Widocznym jest, że chodziło artyście o przesunięcie się w nieziemskie regiony wysokich uczuć, w abstrakcyjny przestwór górnych myśli.

Stoimy przed wymownym dowodem, jak sama technika nie jest w stanie stworzyć stylu. Bo czyż założenia francuskiego impresjonizmu, oparte na czysto zmysłowych, sensorycznych wrażeniach wzrokowych, zmierzające do uchwycenia przelotnych zmian światła i barw, zatem do sensualistycznego ujęcia życia, mogły mieścić w sobie głębokie treści metafizyczne? Mimo to sama technika impresjonistycznego wypowiedziania się oraz znaczenie barwy jako samoistnego czynnika kompozycyjnego, są niewątpliwymi właściwościami malarskiego stylu Pruszkowskiego. Krótko mówiąc, zdobycze francuskiego impresjonizmu zostały przetworzone i zastosowane do własnych celów naszego artysty. Ponieważ zastosował on je w pełni w swych dziełach o mistyczno-nastrojowej treści, które rozpoczyna obraz Śmierć Anhellego już w roku 1879, jest więc Pruszkowski obok Adama Chmielewskiego pierwszym impresjonistą polskim. Jest to impresjonizm *sui generis*, wypływający z psychiki artysty, posiadającego nowo-

czesną pojemność w reagowaniu na artystyczne zjawiska, ale zarazem artysty o psychice nawskróś i rasowo polskiej. Rdzeń jego struktury psychicznej jest, jak wyżej wykazano, nawskróś romantyczny. Romantyzm zaś doby emigracji zdobył się na najpotężniejszy wyraz swej świadomości narodowej, wobec jakiego błędnie romantyzm Europy, gdyż głębiej jego tworzy prometejski mesjanizm. Mesjanizm nie był li tylko światopoglądem epoki, lecz urósł do wiary i religii, był czynnikiem, który stał się istotną częścią składową psychiki polskiej. Najsilniejszy wyraz tej wiary znalazł miejsce w obrazach Witolda Pruszkowskiego, największego przedstawiciela romantyzmu w naszym malarstwie. Wbrew opanowującemu sztukę w Polsce realizmowi, żądającemu, by obraz przedstawiał świat zmysłom przystępny, egzystujący i wszystkim bliski, nawet filistrom, tworzył Pruszkowski swe nadwartości życiowe, swój świat irrealny, azmysłowy. Jest więc on wyrazicielem w malarstwie powrotnej fali romantyzmu, zwanej neoromantyzmem. Mieści zarazem Pruszkowski w swej twórczości, podobnie jak pokrewny mu pod względem wyobraźni twórca Słowacki, zadatki rodzącego się wówczas modernizmu, opierającego swój wyraz na nastroju psychicznym, co wyraża się u Pruszkowskiego w nastrojowej sile jego barwy.

ALEKSANDRA MAJERSKA



WITOLD PRUSZKOWSKI

NOC WŚRÓD GROBÓW (pastel)

(Galerja Narodowa, Lwów)