

Eliza Ptaszyńska

Leon Wyczółkowski na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium

Dziedzina, która wynosiła Monachium ponad inne miasta, a Bawarię – ponad inne państwa niemieckie, była od dziesięcioleci¹ sztuka. Założycielom powstałej w 1808 roku Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych przyświecało przekonanie, że sztuka może podnosić poziom wiedzy, morale, świadomość narodu. Celem akademii stało się „duchowe oddziaływanie na społeczeństwo, budzenie miłości do sztuki”² i wyrabianie smaku estetycznego. Świadoma polityka kulturalna i oświatowa oraz mecenat Wittelsbachów sprawiły, że Monachium zaczęło się w XIX wieku rozwijać i przeobrażać.

Nie bez powodu Bawarczycy przypomnieli sobie o tych tradycjach u początku lat 70. XIX wieku. W prasie padły znamienne słowa przypominające, że: „...jeśli jakiegokolwiek nakłady finansowe miały przynieść korzyści narodowo-ekonomiczne, to były to zapewne kwoty, które król, Ludwik³ wydał na sztukę⁴.” Po 1871 roku, jak podkreśla Birgit Jooss „...plan stworzenia z Monachium miasta sztuki miał się jeszcze bardziej umocnić”⁵. Stolica Bawarii rozwijała się dynamicznie i przekształcała w centrum sztuki. Przyciągała studentów wielu narodowości, kusząc niebywale rozwiniętym rynkiem sztuki i wysoką pozycją społeczną artystów wśród mieszkańców. Bogate zbiory sztuki i wielość instytucji życia artystycznego stanowiły argument w rywalizacji o prymat nad innymi miastami Niemiec i Europy w zakresie przyciągania rzesz młodych adeptów malarstwa z Europy.

Potrzebie rozwoju sztuki i wierze w jej siłę oddziaływania na świadomość narodową towarzyszyło w Monachium otwarcie na nowe tendencje, które pojawiały się w malarstwie europejskim. Nazareńczycy ze swoją ideą odnowienia sztuki niemieckiej oraz sztywnymi regułami formalnymi, dominacją linii nad kolorem i hierarchią tematów odeszli w zapomnienie. Stolica Bawarii znała już malarstwo francuskich realistów⁶, profesorowie akademii mieli za sobą studia na europejskich uczelniach, np. w Paryżu jak Karl Piloty,

¹ Powinno się napisać „od stuleci”, gdyż rządząca w Bawarii od XIII wieku dynastia Wittelsbachów zgromadziła cenną i bogatą kolekcję sztuki, która stała się podstawą zbiorów Starej Pinakoteki.

² Halina Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim 1828–1855*, Wrocław 1990, s. 58.

³ Ludwik I Wittelsbach (1786–1868), syn Maximiliana I, pierwszego króla Bawarii. Ludwik I odziedziczył po nim tron i rządził w latach 1825–1848. Przyczynił się do rozwoju Monachium jako ośrodka sztuki. Jego doradcą był architekt Leo von Klenze.

⁴ „Allgemeine Zeitung”, 1872, cyt. za: Birgit Jooss, *Akademia Sztuk Pięknych i Kunstverein w Monachium w XIX wieku*, w: *Malarze polscy w Monachium. Studia i szkice*, red. Zbigniew Fałtynowicz, Eliza Ptaszyńska, Suwałki 2007, s. 13.

⁵ Jooss, *Malarze polscy w Monachium 2007*, s. 14.

⁶ W 1869 roku w Glaspalast pokazano na międzynarodowej wystawie prace m.in. Gustava Courbeta, Jeana-François Milleta.

a w ich gronie zaczęli pojawiać się obcokrajowcy⁷. Także wśród studentów było coraz więcej przybyszy spoza Niemiec. Akademia pod rządami Karla Piloty`ego (1874–1886) dokonała się przemiana programowa. Największy jednak wpływ na ówczesny rozwój malarstwa monachijskiego miała osobowość i twórczość autora dzieła *Seni nad zwłokami Wallensteina*. Piloty był profesorem akademii od 1856 roku. Do jego uczniów należeli przyszli profesorowie, m.in. Franz Lenbach, Wilhelm Diez, czy wcześniej wspomniany Wagner⁸. Po śmierci Wilhelma Kaulbacha, to Piloty`emu powierzono stanowisko dyrektora. Zajmował je do 1886 roku, do swojej śmierci.

Monumentalne, rozbudowane, pełne teatralnego patosu kompozycje historyczne Karla Piloty`ego wzbudzały powszechny zachwyt, a autora wyniosły na szczyt popularności. W środowisku, w którym jeszcze niedawno wciąż żywe były idee nazareńczyków i dominowały suche, linearne kartony oraz idealistyczne, klasycyzujące dzieła ich następców, jego przepyszne, o silnym kolorycie, realistyczne w szczegółach obrazy przyciągały widzów, a jemu przysparzały rzesze nowych uczniów. Należeli do nich i Polacy, którzy na równi z innymi próbowali się dostać do pracowni mistrza. Nie było to łatwe, gdyż – jak pisał Ludomir Benedyktowicz – „... dostać się do niego trudniej jak do raję, nie przyjmuje nikogo, kto nie złoży dowodów wielkiego talentu”⁹.

Zasługą Piloty`ego nie były reformy przeprowadzone w zasadach nauczania na akademii, w czasie, gdy w jej murach uczył się Wyczółkowski. Piloty zaczynał dopiero swoje dyrektorowanie. Jego zasługą było to, że „sprowadził on sztukę niemiecką na zupełnie nowe tory, wyzwalając ją z twardego i surowego stylu wielkich skądinąd Dürera i Corneliusa”¹⁰. Trwający przez lata spór, raczej postaw artystycznych niż osób, pomiędzy doktryną klasycyzującego Kaulbacha a realistycznego widzenia Piloty`ego zakończył się przed przybyciem Leona Wyczółkowskiego do Monachium. W 1875 roku triumfował rozmach i wirtuozeria malarstwa Piloty`ego. Mimo że był on malarzem historycznym pozwalał swoim uczniom, a po objęciu stanowiska dyrektora – studentom akademii, na swobodny wybór tematów. Tej wolności na akademii monachijskiej nigdy nie brakowało, skoro, jak pisał Stanisław Witkiewicz: „Była ona rozbita na szereg szkół prowadzonych samodzielnie przez

⁷ Pisze o tym Birgit Jooss, zwracając uwagę, że pierwszym obcokrajowcem wśród profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Monachium był Alexander Wagner, Węgier, który został powołany na to stanowisko w 1869 roku. Jooss, *Malarze polscy w Monachium 2007*, s. 15.

⁸ Uczniami Piloty`ego byli także Polacy: Józef Brandt, Władysław Czachórski, Aleksander Gierymski, Maurycy Gottlieb i inni.

⁹ Ludomir Benedyktowicz, *Listy z Monachium*. „Gazeta Polska” 1869, nr 9, s. 4.

¹⁰ Lubomir Benedyktowicz, *Listy z Monachium* „Gazeta Polska” 1869, nr 85, s. 2.

różnych mniej lub więcej zdolnych lub nudnych i niedołącznych profesorów. (...) Tym sposobem zostawała uczniowi pewna swoboda pójścia za swymi upodobaniami...”¹¹.

W połowie lat 70. XIX wieku akademia monachijska wciąż była, mimo dowodów panującej na niej swobody, zdominowana przez malarstwo historyczne. Czynnici wówczas profesorowie w większości byli jego przedstawicielami. Należeli do nich: Wilhelm Diez, Wilhelm Lindenschmidt mł., Arthur Ramberg, Otto Seitz, Alexander Strahüber, Alexander Wagner. Niektórzy z nich, jak Lindenschmidt, mieli za sobą studia w Paryżu i popularnej wówczas Belgii¹². Inni, Diez¹³, Wagner, jako uczniowie Piloty`ego, poznawali poprzez jego recepcję sztukę francuską i belgijską. W tym czasie znajomość sztuki francuskiej wśród twórców monachijskich była znaczna.

Potrzeba wolności artystycznej stała się jednak na tyle duża, że po odejściu z akademii Kaulbacha antagonistą Piloty`ego stał się Diez. Był on, podobnie jak jego protagonista, osobowością artystyczną i wybitnym pedagogiem akademii. Kolorysta, odwoływał się do tradycji malarstwa holenderskiego XVII wieku i niezależnie od wybranego tematu ciążył ku rodzajowości. Był w tym wyrazicielem ducha czasów. Podniosłe nastroje po 1871 roku, które sprzyjały oficjalnemu zainteresowaniu malarstwem historycznym rozmiękły się coraz bardziej z preferencjami prywatnych odbiorców sztuki. Wybierali oni malarstwo kameralne, małoformatowe, rodzajowe. I to ta tendencja wyznaczyła dalszy kierunek rozwoju malarstwa monachijskiego.

Lata 70. XIX wieku były częścią epoki określanej jako „Gründerzeit” (co można spróbować przetłumaczyć jako: „czas założycielski”). Od sztuki oczekiwano wówczas nie tyle funkcji dekoracyjnych, co tego, że poprzez podejmowaną tematykę, będzie ona upiększała, uprzyjemniała codzienność. Z tego powodu chętnie zwracano się do motywów, które przypominały widzom ich dawne wiejskie życie. Tęskniono za nim, idealizując je, jako pełne radości i bez troski. Przeciwstawiano doświadczanej rzeczywistości związanej z życiem wielkomiejskim, poddanej gwałtownym przemianom wynikającym z rozwoju cywilizacyjnego. Jak zauważył Hubertus Kohle¹⁴, twórcy z Europy Wschodniej nadali takiemu malarstwu, przedstawiającemu sceny z życia wiejskiego, dodatkową funkcję. Stało

¹¹ Stanisław Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1950, s. 6–7. Witkiewicz wydał swoją opinię pisząc o Aleksandrze Gierymskim, który w 1868 roku przyjechał do Monachium śladem Maksymiliana i uczył się w m.in. w pracowni Karla Piloty`ego.

¹² Pokaz w 1843 roku Monachium dwóch obrazów belgijskich malarzy: Edouarda de Biéfvè`a i Louisa Galaita był przełomem w postrzeganiu koloru w malarstwie. Doceniano jego rolę i uznano przewagę nad obowiązującym linearyzmem.

¹³ Uczniem Piloty`ego był Diez bardzo krótko. Patrz: Heidi C. Ebertshäuser, *Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule*, München 1979, s. 118.

¹⁴ Hubertus Kohle, *Die Münchner Akademie in den Jahren 1849–1886. Glanzzeit und Krisenphänomene*, w: *200 Jahre Akademie der bildenden Künste. München „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus”*, München 2008, s. 46.

się ono wyrazem ich identyfikacji narodowej przez co część obrazów, szczególnie dotyczyło to polskiego malarstwa, nie mogła być w pełni zrozumiana bez znajomości faktów z historii. Środowisko artystyczne tego okresu cechowała wielobarwność, zmienność i wewnętrzna energia. Bogactwo form życia artystycznego, wielość instytucji wspomagających tworzyło w Monachium szczególny rodzaj napięcia twórczego. Otwartość na impulsy płynące z innych środowisk i ekspansywność wystawiennicza dodatkowo pobudzały rozwój. Otwarte pracownie mistrzów malarstwa, jak np. Franza Lenbacha, liczba prywatnych szkół artystycznych oraz dynamiczne i wciąż rozwijający się rynek handlu sztuką dopełniały obrazu.

W drugiej połowie XIX wieku, w jej pierwszych dekadach, napływ studentów był tak liczny, że poszczególne grupy narodowe tworzyły zwarte i widoczne w przestrzeni społecznej i artystycznej skupiska. Słowo to właściwie oddaje charakter tych grup, gdyż jej członkowie trzymali się razem, wspólnie mieszkali, uczyli się i spędzali wolny czas. Zakładali biblioteki, stowarzyszenia, świętowali uroczystości narodowe itd. Często wybierali klasę określonego profesora, malowali we wspólnie wynajmowanej pracowni. Wspólnotowy tryb życia i pracy pozwalał podczas pobytu w Monachium poszczególnym grupom zachować w twórczości swój odrębny, narodowy charakter. Ich malarstwo nie wynaradawiało się, czego np. w odniesieniu do siebie tak obawiał się Józef Chełmoński¹⁵, a wcześniej myśląc też o swoich studentach – Jan Matejko. Jednocześnie poczucie wspólnoty, wzajemne inspiracje odbierane w ramach grupy narodowej pozwalało Polakom, Węgrom itd. twórczo przenikać się ze środowiskiem, które współtworzyli, nie tracąc swojej odrębności¹⁶. Taka była pozycja grup narodowych obecnych w Monachium w drugiej połowie XIX wieku.

Do Monachium Leon Wyczółkowski przyjechał jesienią 1875 roku. Miasto tętniło artystycznym życiem, gwarem obcojęzycznych głosów młodych adeptów malarstwa. Chłubiło się nowoczesną w systemie nauczania i strukturze akademią sztuki zarządzaną przez podziwianego, utalentowanego Karla Piloty`ego. Wyczółkowski 25 października zapisał się do klasy technik malarskich (Techn. Malklasse) prowadzonej przez Alexandra Wagnera. Jego wpis do księgi immatrykulacyjnej nosi numer 3228.

Tego roku, w tym samym czasie wśród studentów znaleźli się: Julian Fałat, Zygmunt Papieski, Maurycy Gottlieb, Antoni Piotrowski, Jan Owidzki, Damian Krajewski, Witold

¹⁵ Józef Chełmoński w liście do Wojciecha Gersona, Monachium, 19.01.1872 roku, zapewniał żarliwie: „Nie dam sobie żadnej krzywdy w pojmowaniu sztuki zrobić.” *Józef Chełmoński w świetle korespondencji*, oprac. Jan Wegner, Wrocław 1953, s. 66.

¹⁶ W 1870 roku we wciąż niewielkim Monachium było, jak podaje Jooss, około 800 niemieckich artystów i wielu obcokrajowców. Patrz: Jooss, *Malarze polscy w Monachium 2007*, s. 14.

Urbański i Michał Pociecha oraz Jan Chełmiński, który pojawił się na akademii wiosną. Kilku z nich (Maurycy Gottlieb, Antoni Piotrowski, Jan Owidzki, Zygmunt Papiński, Damian Krajewski) wybrało, podobnie jak Wyczółkowski, pracownię Alexandra Wagnera.

W tym czasie w pracowni Alexandra Wagnera studiowali także: Tadeusz Ajdukiewicz, Wojciech Kossak, Aleksander Mroczkowski, Henryk Piątkowski i Franciszek Żmurko. W 1875 roku opuścili ją Kazimierz Alchimowicz i Wilhelm Leopolski. W tak licznym gronie polskich kolegów, z których część, np. Romana Szwoynickiego, Alfreda Wierusz-Kowalskiego, znał z Klasy Rysunkowej, mógł poczuć się Leon Wyczółkowski w Monachium szybko zadomowiony, co często wielu z jego kolegów w swoich wspomnieniach podkreślało: „Na drugi dzień byłem w Monachium jak w domu”¹⁷.

Decyzja o wstąpieniu do klasy techniki malarskiej prowadzonej przez Alexandra Wagnera nie była przypadkowa. Artysta ten, Węgier z pochodzenia, dawny uczeń akademii monachijskiej i Karla Piloty`ego był chętnie wybierany przez Polaków. W jego pracowni, którą prowadził w latach 1866–1910, uczyło się ponad 60 polskich malarzy. Najliczniejsze roczniki to te z lat 70. i 80. XIX wieku. Wśród jego uczniów znaleźli się: Władysław Czachórski, Maksymilian Gieryski, Maurycy Gottlieb, Wojciech Kossak, Alfred Wierusz-Kowalski, żeby wymienić te postaci najbardziej dziś znane.

Alexander Wagner, 1838–1919, studia malarskie zaczął w Wiedniu. Już w 1856 roku podjął naukę w pracowni Karla Piloty`ego. Przejął od niego patos i dramaturgię gestu postaci, upodobanie do mocnych, soczystych barw oraz sposób malowania. Lata 1864–1866 spędził podróżując po Hiszpanii i Włoszech. W 1869 roku został powołany na stanowisko profesora Akademii Sztuk Pięknych w Monachium i pozostał tam aż do 1910 roku. Wagnera zaliczano do malarzy historycznych i takie sceny z dziejów węgierskich chętnie malował. Sięgał także do węgierskiej tematyki rodzajowej – scen rozgrywających się na puszczy. Często powracał na płótnach do krajobrazów i scen z ukochanej Hiszpanii. Jego wielka popularność wśród Polaków¹⁸ wynikała głównie z zalet charakteru i nie nazbyt ekspansywnej osobowości, co zgodnie podkreślali wszyscy recenzenci. „zasługi pedagogiczne tego mistrza są niezaprzeczone, już choćby z tej jedynej racji, że na żadnym z wychowañców nie zaciążył własną indywidualnością, (...), lecz wtajemniczając ich w arkana sztuki malarskiej, pozwalał każdemu pozostawać sobą”¹⁹ – pisał jeden z recenzentów wystawy, jaką w 1906 roku

¹⁷ Wspominał Antoni Piotrowski w swojej *Autobiografii*, zeszyt III, s. 9. Maszynopis w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

¹⁸ Żaden z innych profesorów nie miał tylu uczniów z Polski, mimo to nie przyjrano się do tej pory roli jaką Aleksander Wagner odegrał w malarstwie polskim. Trudno znaleźć dłuższe wypowiedzi na jego temat zarówno w opracowaniach monograficznych, jak i we wspomnieniach, listach Polaków studiujących w Monachium.

¹⁹ Tadeusz Jaroszyński, *Obrazy Wagnera i jego uczeni Polaków*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr. 21, s. 408.

zorganizowano Wagnerowi i jego uczniom w Warszawie. W innym tekście Tadeusz Jaroszyński dodawał: „... posiadał on ogromne istotne zapasy wiedzy czysto malarskiej i doświadczenia zawodowego, co najchętniej uczniom swoim przekazywał”²⁰. Były uczeń Wagnera, Władysław Wankie, tak wspominał swojego nauczyciela: „pokochał swych uczniów i został raczej przewodnikiem ich najlepszym niż profesorem”²¹. Bywały i inne opinie. O manierowaniu się pod jego wpływem uczniów, o nudnym i schematycznym malarstwie mistrza. Twórczości Wagnera nie zawsze przypisywano dużą wartość, która mimo wirtuozerii technicznej przejawiającej się w wykończeniu detali, umiejętności oddania materialności przedstawiania, swobody malowania, nie miała w sobie mocy wyrazu i sytuowała autora w tle silniejszych od niego artystycznie osobowości, i akademii, i artystycznego Monachium²².

Leon Wyczółkowski, oszczędny w słowach, w swoich wspomnieniach o Alexandre Wagnerze napisał lakonicznie, określając artystę w dwóch słowach: „świetny malarz myśliwski”²³ i „pilnował konstrukcji”²⁴.

Niewiele więcej stwierdzeń odniósł do swojego pobytu w Monachium. Z półtorarocznego wyjazdu zachowało się kilka urwanych zdań o warunkach życia, najbliższych polskich kolegach, konfliktach, trudnościach, mieście. Padło kilka nazwisk, kilka uwag, raczej o wyglądzie i temperamencie, a nie osobowości i poglądach. Zabrakło głębszej analizy jakiegokolwiek tematu. Nic nie wiemy o celach przyjazdu, fascynacjach lub rozczarowaniach malarskich, wrażeniach z zetknięcia się z kulturą i sztuką poznawanego miasta.

Podstawowym źródłem wiedzy o pobycie Leona Wyczółkowskiego w Monachium pozostaje jego malarstwo i relacje pośrednie najbliższych mu osób, kolegów z pracowni Alexandra Wagnera i Polaków przebywających w tym samym czasie co Wyczółkowski w mieście nad Izarą.

Leon Wyczółkowski przyjechał do stolicy Bawarii z Janem Owidzkim, być może towarzyszył im Antoni Piotrowski²⁵. Zamieszkali wspólnie w wynajętej przez Piotrowskiego pracowni:

²⁰ Tadeusz Jaroszyński, *Z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych*, „Kurier warszawski” 1906, nr 165.

²¹ Władysław Wankie, *Aleksander Wagner i jego polscy uczniowie*, „Świat” 1906, nr 24, s. 11–12, cyt. za Halina Stępień, Maria Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914, Materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s. 209.

²² Maciej Masłowski, *Malarski żywot Józefa Chelmońskiego*, Warszawa 1965, s. 98; Tadeusz Jaroszyński, *Z warszawskiej szkoły sztuk pięknych*, w: „Kurier warszawski” 1906, nr 165.

²³ *Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia*, oprac. Maria Twarowska, Wrocław 1960, s. 203.

²⁴ Twarowska 1960, s. 38.

²⁵ *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających* podaje informację o przyjeździe artysty do Monachium w towarzystwie Jana Owidzkiego i Antoniego Piotrowskiego. Patrz: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, tom VI, biogram napisany przez Marię Biernacką, s. 365. Przeczy temu sam Antoni Piotrowski, który w *Autobiografii* opisuje samotny przyjazd do Bawarii, lato spędzone w towarzystwie

„opuściłem pracownię na Dachaustrasse, a wynająłem na Schwanthalerstrasse 17. Wpakowali się do mnie Owidzki i Wyczółkowski – czego potem srodze żałowałem”²⁶ – zapisał po latach. Nieporozumienie z Piotrowskim przerodziło się w awanturę, straszenie sądami i pojedynki²⁷, które rozpały emocje jeszcze dwadzieścia lat potem.

Wszyscy trzej zapisali się w tym samym czasie do akademii. Leon Wyczółkowski 25 października, a Piotrowski i Owidzki, trzy dni później – 28²⁸. Pierwszy z nich, jak wspomniałam, do klasy technik malarskich (Techn. Malklasse) prowadzonej przez Wagnera, dwaj pozostali – do klasy natury (Naturklasse). Taki wybór pracowni wskazywałby na słabsze przygotowanie Wyczółkowskiego do studiów niż jego kolegów. Klasa technik malarskich, która pojawiła się na akademii w 1849 roku, była niżej umieszczona na drabinie stopni wtajemniczenia artystycznego²⁹. Uczono w niej technologii materiałów malarskich, ale jednocześnie malowania z natury. „Klasę natury” wprowadzono w strukturę akademickiego nauczania dwadzieścia lat później. Uczono w niej malarstwa i rysunku w oparciu o pracę z żywym modelem. Kolejnym etapem nauki była już koronująca ją klasa kompozycji.

Sytuacja finansowa Wyczółkowskiego w Monachium nie była łatwa. Jak większość polskich malarzy pozbawiony wystarczającego wsparcia rodzinnego lub instytucjonalnego (stypendium) cierpiał w Monachium biedę. Wyjeżdżając posiadał skromną sumę, którą nie umiał niestety rozsądnie dysponować³⁰ i bardzo szybko ją stracił. Z jego wspomnień okres pobytu w Monachium wyłania się bardziej jako czas chaosu i marnotrawienia własnego potencjału niż poznawania i wytężonej pracy. Grał w karty, szachy, uprawiał jakieś sporty. Tyle zostało z barwnego, tętniącego życiem miasta w jego relacjach. Ale Maria Twarowska przytacza w swoim opracowaniu słowa Adama Kleczkowskiego o Wyczółkowskim: „Nie miał daru słów”³¹.

Rzeczywiście z urwanych, wrywkowych zdań Wyczółkowskiego zanotowanych przez Kleczkowskiego trudno zbudować dokładny obraz wrażeń i przeżyć malarza w Monachium. W pracowni lub salonie Józefa Brandta, artysty prowadzącego otwarty dom, życzliwego napływającym do Nadizarskich Aten adeptom malarstwa, Wyczółkowski był tylko raz.

Ludwika Żmigrodzkiego, mieszkanie w pracowni opuszczonej przez Henryka Piątkowskiego. Patrz: Antoni Piotrowski, *Autobiografia*, 1911, zeszyt III, s. 10.

²⁶ Piotrowski 1911, zeszyt III, s. 10.

²⁷ Twarowska 1960, s. 87. Patrz także Piotrowski 1911, zeszyt III, s. 12.

²⁸ Stępień, Liczbińska, 1994, s. 12.

²⁹ Pisze o tym Birgit Jooss w swoim eseju poświęconym praktyce nauczania w akademii monachijskiej. Birgit Jooss, *Zwischen Antikenstudium und Meisterklasse. Der Unterrichtsalltag an der Müncher Kunstakademie im 19. Jahrhundert*, w: *Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie*, red. Eliza Ptaszyńska, Suwałki 2012, s. 23–47.

³⁰ Wyczółkowski nie przywiązywał wagi do spraw finansowych, lekko traktował swoje zobowiązania w tej sferze, równie lekko dzielił się swoimi zasobami z innymi. Patrz: Twarowska 1960, s. 287, 288.

³¹ Twarowska 1960, s. 9.

Z Alfredem Wieruszem-Kowalskim – „stosunki z Monachium dosyć dalekie”³². Twórczość obu spuentował mało przychylnie wytykając pierwszemu pracę według podręczników fotografii, drugiemu malowanie wypchanych zwierząt. Maksymilianowi Gierymskiemu, którego już nie zdążył poznać, zarzucił, że „robił z fotografii i to wylazi”³³. Stanisława Witkiewicza³⁴ uważał za słabego malarza. Najbliżsi mu byli nie koledzy z Klasy Rysunkowej, czy Monachium, ale ci, których malarstwo go poruszało. Cenił Juliusza Kossaka, Józefa Chełmońskiego, Piotra Michałowskiego, Adama Chmielowskiego, Wojciecha Gersona, swojego nauczyciela z Klasy Rysunkowej. O nich wyrażał się równie krótko, ale pochlebnie. Malarstwo polskiej grupy w Monachium nie przemówiło do wrażliwości Wyczółkowskiego. Stimmungowe pejzaże, kozackie patrole, jeźdźcy czerkiescy, potyczki, orszaki wiejskie itd. nie wzbudziły jego zainteresowania, nie pojawiły się nigdy na jego płótnach. Nie próbował, albo nie potrafił, być może czuł się zbyt mało doświadczony, nie dopisało mu szczęście, aby wejść na monachijski rynek sztuki. Po latach relacjonował Kleczkowskiemu: „kiedy wszystkie środki zawiodły, napisałam do Lachnickiego, (...), dyrektora Szkoły Rysunkowej w Warszawie. Przesłałem mu kilka moich studiów, a on to sprzedał, wysłał pieniądze i wróciłem do Krakowa”³⁵. Wyczółkowski nie wykorzystał też szansy jaką dawała współpraca z prasą polską. Był to sposób na ratowanie domowego budżetu, z którego artyści chętnie korzystali. Sprzedaż praw do reprodukcji w prasie lub rysowanie na deseczkach drzeworytniczych było dla młodych ludzi czasem jedyną szansą na zarobienie pieniędzy. *Kazimierz św. na modlitwie* – reprodukcja pracy Leona Wyczółkowskiego ukazał się w „Kłosach” w 1876 roku³⁶. Tylko ta jedna, potem nic więcej przez wiele lat.

Reprodukowany obraz był być może tożsamy z młodzieńczym dziełem pokazanym w 1873/1874 roku na wystawie w TZSP w Warszawie pt. *Św. Kazimierz*³⁷. Dwa lata później, w 1876 roku, artysta pokazał tam, będąc jeszcze w Monachium, dwa obrazy: *Włoszkę* i *Głowę kobiety, studium*³⁸. To te dzieła Wyczółkowski przesłał do Lechnickiego prosząc o pomoc w sprzedaży³⁹.

Można by przypuszczać, że Wyczółkowski pozostawił Monachium bez żalu, że wystawiane miasto i środowisko artystyczne nie pozostawiły w nim żadnego śladu. Próżno szukać jego

³² Twarowska 1960, s. 222.

³³ Twarowska 1960, s. 210.

³⁴ Wyczółkowski poznał go już po wyjeździe z Monachium.

³⁵ Twarowska 1960, s. 38.

³⁶ Ludwik Grajewski, *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie polskich XIX i pocz. XX w. (do 1918 r.)*, Warszawa 1972, s. 312.

³⁷ Janina Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969, s. 416.

³⁸ Obie prace olejne, wykonane w Monachium.

³⁹ Krystyna Kulig-Janarek, Wacława Milewska *Leon Wyczółkowski 1852–1936. W 150. rocznicę urodzin artysty*, [Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie], Kraków 2003, s. 11.

nazwiska w katalogach tamtejszych salonów sztuki. W wystawie w Glaspalast wziął udział po raz pierwszy w 1905 roku, a kolejny raz w 1913⁴⁰ roku. A przecież Polacy, niezależnie od miejsca zamieszkania wysyłali swoje obrazy na wystawy do Monachium widząc w tym szansę na zwrócenie na siebie uwagi znawców czy miłośników malarstwa, a więc karierę i możliwość sprzedaży. Według Marii Twarowskiej artysta w kilka lat po wyjeździe ze stolicy Bawarii nawiązał w swojej twórczości do malarstwa monachijskiego malując dla pieniędzy salonowe scenki rodzajowe⁴¹. A więc jednak coś w nim z tego czasu pozostało, chociaż badaczka życia i twórczości malarza środowisko monachijskie oceniała jak najgorzej⁴². Inni krytycy sztuki współcześni Wyczółkowskiemu o jego nauce w Monachium najczęściej milczeli⁴³.

Z półtorarocznego pobytu Wyczółkowskiego na akademii monachijskiej zachowała się wiedza o trzech obrazach: *Studium starej kobiety*, *Studium Włoszki*, *Popiersie brodatego starca*⁴⁴. Wtedy powstały też zapewne pokazane na wystawie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie *Portret mężczyzny* i *Dziewczynka*⁴⁵.

*Studium starej kobiety w czepcu koronkowym*⁴⁶, jest dziełem artysty dojrzałego, znającego warsztat, świadomego celu i swoich możliwości twórczych. Wyczółkowski stworzył portret godny najlepszego mistrza tej sztuki. Popiersie kobiety w ciemnej, pozbawionej ozdób sukni wydobyte zostało z niemal czarnego tła ciepłym, delikatnym światłem przesączonym przez koronkę jej czepca i rozświetlającym dolny fragment twarzy oraz złożone na podołku dłonie. Ciepły, brązowy koloryt skóry przelamuje biel koronek i granat nakrycia głowy, który kładzie niebieskie plamy na suchych, żyłastych rękach. Lekko przechylona na prawe ramię głowa, mimo skrycia w cieniu czepca, przyciąga uwagę widza. Zwraca uwagę twarz o zaostzonych wiekiem rysach. Spuszczony w dół wzrok, lekko zaciśnięte w grymasie zwątpienia lub bólu usta, zaznaczone bruzdy podbródka charakteryzują sportretowaną – doświadczoną przeżyciami, zrezygnowaną, ale jeszcze pełną siły.

Odmienne w charakterze jest przepyszne kolorystycznie *Studium Włoszki*⁴⁷. I tutaj postać wydobyta jest z ciemnego, brązowego tła skośnie padającym światłem. Miętko oświetla ono

⁴⁰ Pokazał tam odpowiednio cztery pastele: portret kobiety i tatrzańskie pejzaże, a po latach – czternaście prac: autolitografię, pastele, akwarele i oleje.

⁴¹ Twarowska 1960, s. 45.

⁴² Maria Twarowska, *Leon Wyczółkowski*, Warszawa 1962, s. 8–10.

⁴³ Patrz: opinie o malarzu Czesława Jankowskiego, Mariana Wawrzeńckiego, Henryka Piętkowskiego, Władysława Maleszewskiego i innych, w: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, wybrał, ułożył i przedmową opatrzył Wiesław Juszcak, Wrocław 1976, s. 67–86.

⁴⁴ Kulig-Janarek, Milewska 2003, s. 11.

⁴⁵ Kulig-Janarek, Milewska 2003. Artysta pokazał tam także *Studium Włoszki* i *Studium starej kobiety w czepcu*.

⁴⁶ *Studium starej kobiety w czepcu koronkowym*, sygn. i dat. p.d.: L. Wyczółkowski 1876, olej na płótnie, 90 x 66 cm, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁴⁷ *Studium Włoszki*, [1876], nie sygn., olej na płótnie, 93 x 73,5 cm, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie.

materialność tkanin stroju, rozświetla żółcie i czerwienie ozdób, kładzie się jasnym blaskiem na gładkim policzku portretowanej. Ustawiona lekko bokiem postać ukazana została do kolan, ciało skryte jest pod ciężkim, wielowarstwowym, obfitym strojem, którego materię artysta oddał pieczołowicie nie tracąc nic z ich materialności, ale nie gubiąc się w drobiazgowo odtwarzanych szczegółach. Głowa jest odwrócona od widza i lekko opuszczona z podkreśloną linią szyi. Twarz widziana z profilu mocno rysuje się na ciemnym tle, połyskując spod ciemnych, lśniących i wijących się włosów, przykrytych białą chustą alabastrowym blaskiem. Ukazana w skrócie perspektywicznym twarz i miękko spoczywająca na spódnicy dłoń charakteryzują postać. Położone blisko prawej krawędzi obrazu punkty równoważą bogactwo kolorystyczne i obfitość materii całego przedstawienia, są dominantą kompozycji.

Opisane portrety mogą być wystarczającym potwierdzeniem wagi tego, co Leon Wyczółkowski wyniósł z pracowni Alexandra Wagnera i pobytu w Monachium. Mistrzostwo formy, wirtuozeria wykonania, świadomość wagi środków formalnych, umiejętność korzystania z nich lub rezygnacji. Oba wizerunki, jakże różne, dowodzą zainteresowania autora problemem światła. Światło i kolor odgrywały główną rolę w jego malarstwie tego okresu. Nie bez powodu autorzy wystawy o malarstwie węgierskim w Monachium⁴⁸ pokazując polskich uczniów Wagnera z twórczości Leona Wyczółkowskiego wybrali jedną z wersji *Kopania buraków*. Kolor i światło czyni z tego obrazu dzieło najwyższej rangi. Uznali, że to w pracowni monachijskiego profesora Leon Wyczółkowski zrozumiał rolę światła i koloru w malarstwie. Znamienne są przy tym słowa sprzed ponad stu laty, anonimowego polskiego krytyka sztuki, który przy okazji recenzowania wystawy Alexandra Wagnera i jego polskich uczniów⁴⁹ tak pisał: „Większość artystów opuszcza jego szkołę bez zatracania cech wewnętrznych swej samodzielności, wyrabiają się pod jego kierunkiem w wiedzy fachowej, w wirtuozerstwie nawet, lecz bez śladów konwenansowej rutyny. (...) Wielu bardzo z koryfeuszów współczesnej sztuki europejskiej, jemu zawdzięcza rozwinięcie istoty swoich talentów.”

To dzięki nauce w pracowni Alexandra Wagnera i własnym zdolnościom Leon Wyczółkowski otrzymał brązowy medal podczas studiów⁵⁰.

⁴⁸ *Magyar Művészek Münchenben 1850–1914*, Budapest 2009. Anna Szinyei Merse poświęciła Polakom, uczniom węgierskich mistrzów rozdział: *Polnische Schüler von ungarischen Malern in München*, w: *Magyar Művészek Münchenben 1850–1914. Katalog wystawy*, Budapeszt 2009, s. 101–118.

⁴⁹ *Katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem. Maj – czerwiec 1906. Wystawa zbiorowa obrazów prof. Aleksandra von Wagnera oraz jego uczeni – Polaków*, Warszawa 1906.

⁵⁰ Kulig-Janarek, Milewska 2003, s. 36.

Autor *Studium Włoszki* i *Studium starej kobiety w czepcu koronkowym* zdaje się nawiązywać do najlepszych tradycji malarstwa monachijskiego. Wizerunek starej kobiety nie odbiega mistrzostwem wykonania od portretów wieśniaków Wilhelma Leibla (1844–1900). Mistrz portretu i realistycznych wizerunków wieśniaków powrócił w 1870 roku z długiego pobytu we Francji do Monachium i pozostał w nim do końca swoich dni. Jego twórczość była z pewnością znana Wyczółkowskiemu. Natomiast kolorystyczna maestria *Włoszki* każe myśleć nie tylko o malarstwie Wagnera. Jej postać łączy się bowiem bezpośrednio z innym wielkim monachijskim portrecistą – Franzem Lenbachem. Jedną z kobiet z jego obrazu *Łuk Triumfalny Tytusa w Rzymie (The Triumphal Arch of Titus in Rome)*⁵¹ jest w stroju, który ma na sobie postać ze *Studium Włoszki* Wyczółkowskiego. Trudno znaleźć bez głębszych dociekań jednoznaczne źródło tego zapożyczenia. Punktem zbieżnym była pewnie pracownia Karla Piloty`ego, w której uczyli się i Alexander Wagner, i Franz Lenbach. „Koloryzm” obrazów autora *Seni nad zwłokami Wallensteina* był przełomem, ale zarazem wyrazem tendencji realistycznych malarstwa tamtej epoki⁵². Obaj uczniowie przejęli od swojego nauczyciela przekonanie o roli koloru, obaj malowali sceny z kręgu krajów śródziemnomorskich. Uderza podobieństwo niektórych z nich. Wspomnianego wyżej *Łuku triumfalnego Tytusa w Rzymie* Lenbacha i *Alhambry* Wagnera. Ten trop prowadzi do *Studium Włoszki* Leona Wyczółkowskiego. Być może korzystał z modelki ubranej w ten sam strój włoskiej wieśniaczki, co modelka Lenbacha. Może ten ubiór przewędrował z jednej pracowni do innej?

Leon Wyczółkowski nie skończył studiów w Monachium. Jako powód podaje się zazwyczaj jego trudne położenie finansowe⁵³. (...)

⁵¹ *Łuk Triumfalny Tytusa w Rzymie*, 1860, olej na płótnie, 130 x 179 cm, wł. Muzeum Narodowe w Budapeszcie.

⁵² Obraz został namalowany w 1855 roku. Na jego rolę zwrócił uwagę już Friedrich Pecht, którego opinię przytacza Sonja Mehl. Patrz: Sonja Mehl, *Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie München*, München 1980, s. 15.

⁵³ Ewa Sekuła-Tauer, *Leon Wyczółkowski*, Wrocław 2001, s. 9–10. Patrz Twarowska 1960.